

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

“CRONOLOGÍA”

Creación de una Suite Sinfónica basada en ritmos
ecuatorianos.

Tesis previa a la obtención del Grado de
Magister en Pedagogía e Investigación Musical.

AUTOR:

Dr. Byron Geovanny Obando Mayorga

DIRECTOR:

Dr. Diego Patricio Pacheco Barrera, Msc.

**Cuenca-Ecuador
2015**



RESUMEN

La obligación como ciudadanos ecuatorianos es la de fortalecer nuestra identidad nacional desde cada una de las actividades de nuestra vida cotidiana, más aún como artistas y músicos, ya que tenemos las herramientas necesarias para enriquecer este propósito. Así, se presenta este trabajo de creación musical, con el nombre de Cronología, que es una suite sinfónica concebida en los hechos históricos de nuestro país y sus diferentes períodos, desde El Reino de Quito hasta la época Republicana, recreándolos musicalmente y basados en ritmos y aires ecuatorianos. Incluye en su estructural musical, instrumentos ecuatorianos autóctonos fusionados con los de la orquesta típica sinfónica, proyectando conseguir una fusión tímbrica en colores y textura.

El Primer Capítulo incluye rasgos de la historia indígena y su procedencia, sus instrumentos musicales, sus primeras formas y manifestaciones musicales.

El Segundo Capítulo incluye rasgos de la historia desde la llegada de los españoles con la conquista hasta la conformación de la nueva república. Las formas musicales que trajeron los españoles, su influencia en la música autóctona ecuatoriana y ritmos producto de la mezcla de culturas.

En el Tercer Capítulo se realiza la descripción de la obra, proyectando un análisis morfológico de los cinco movimientos que contiene la suite, para su mayor comprensión.

A continuación se incluye las conclusiones y las recomendaciones.

Finalmente en los anexos, se incorpora el Score completo de la obra: Cronología (Suite Ecuatoriana).

PALABRAS CLAVES: MÚSICA, HISTORIA ECUATORIANA, COMPOSICIÓN, MIXTURA, RITMOS ECUATORIANOS.



ABSTRACT

As Ecuadorians our main duty is to strengthen our cultural identity in every aspect of our daily lives; all the more so as artists and musicians, we have the necessary tools to further enrich this purpose. Thus, this musical creation project has been developed with the name of Cronología. This work is a concert suite, which interprets the historical events of our country along its different periods, starting from the Indian Era (Reino de Quito) to the Republican Era. Recreating these eras musically based on ancient Ecuadorian rhythms. Included in the structure of this music, are the folkloric musical instruments fused with typical symphonic instruments in an attempt to create a fusion of timbre in both color and texture.

The first chapter includes features of the indigenous history and their place of origin, their musical instruments, their first forms and musical manifestations.

The second chapter includes features of the history from the arrival of the Spaniards in the conquest to the formation of the new republic. The musical forms that were brought by the Spaniards and their influence on the Ecuadorian indigenous music and rhythms a product of the mixing of cultures.

In the third chapter presents the description of the work, projecting a morphological analysis of the five movements that are contained in the suite, for one's greater understanding.

Next write conclusions and recommendations.

Finally the annex includes the full score of the work: Cronología (Ecuadorian Suite).

KEY WORDS: MUSIC, ECUADORIAN HISTORY, COMPOSITION, MIX, ECUADORIAN RHYTHMS.



ÍNDICE GENERAL

Índice General.....	4
Introducción.....	10

CAPÍTULO I

RETROSPECCIÓN DE LA MÚSICA ECUATORIANA ANTES DE LA LLEGADA DE LOS ESPAÑOLES

1.1. Datos históricos de los pueblos indígenas.....	15
1.1.1. Etapa Pre-hispánica.....	15
1.1.2. El Reino de Quito.....	17
1.1.3. La invasión incásica.....	22
1.2. Instrumentos Musicales Autóctonos.....	26
1.2.1. Clasificación de los instrumentos musicales de acuerdo a su uso.....	30
1.2.2. Instrumentos autóctonos de la Región Sierra y Amazonía.....	33
1.3. Primeras Formas Musicales.....	43
1.3.1. Las fiestas y la literatura primitiva.....	47
1.3.2. Los cauces o géneros en lo literario.....	49
1.3.3. Intercambio cultural con los incas.....	51
1.3.4. Cantos Ancestrales.....	54
1.3.5. Estructuras musicales de los indígenas.....	60

CAPÍTULO II

INFLUENCIA DE LOS ESPAÑOLES EN LA MÚSICA ECUATORIANA INDÍGENA

2.1. Datos históricos de la llegada de los españoles.....	68
2.1.1. La Colonia.....	73
2.1.2. La Independencia.....	76
2.1.3. La República.....	84
2.2. Formas Musicales de los españoles.....	86



2.3. Ritmos ecuatorianos como producto del mestizaje.....	94
2.3.1. El Yaraví.....	102
2.3.2. El Danzante.....	103
2.3.3. El Yumbo.....	104
2.3.4. La Tonada.....	105
2.3.5. El Albazo.....	105
2.3.6. El Aire Típico.....	106
2.3.7. El Sanjuanito.....	107
2.3.8. El Pasillo.....	108

CAPÍTULO III

CREACIÓN DE LA SUITE “CRONOLOGÍA”

3.1. Antecedentes	116
3.2. Morfología de la obra	117
3.2.1. El Reino de Quito (primer movimiento).....	120
3.2.2. La Conquista (segundo movimiento).....	145
3.2.3. La Colonia (tercer movimiento).....	167
3.2.4. La Independencia (cuarto movimiento).....	178
3.2.5. La República (quinto movimiento).....	190

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

4.1. Conclusiones.....	207
4.2. Recomendaciones.....	208
 Anexos.....	 209
Bibliografía.....	288
Net grafía.....	289



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Yo, Byron Geovanny Obando Mayorga, autor de la tesis: **“CRONOLOGÍA, Creación de una Suite Sinfónica basada en ritmos ecuatorianos”**, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de **MAGISTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL**. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, Septiembre 2015



Byron Geovanny Obando Mayorga
C.I: 1802531978



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Yo, Byron Geovanny Obando Mayorga, autor de la tesis **“CRONOLOGÍA, Creación de una Suite Sinfónica basada en ritmos ecuatorianos”**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, Septiembre 2015



Byron Geovanny Obando Mayorga
C.I: 1802531978



DEDICATORIA

Con profundo afecto a mi amada esposa, mi pequeña hija Alison Denisse, mi hijo y mis padres, quienes con paciencia y empeño me motivaron a seguir adelante en la consecución de los objetivos propuestos para este proyecto; a mis maestros que se constituyeron en el pilar fundamental de la sabiduría y experiencia y a las personas e instituciones que colaboraron y coadyuvaron para la realización de este, mi trabajo de graduación.

Byron Geovanny Obando Mayorga



AGRADECIMIENTO

El agradecimiento imperecedero, para las Autoridades y Maestros de la Universidad de Cuenca, la Facultad de Artes y su Maestría en Pedagogía e Investigación Musical, por la oportunidad que me brindaron para emprender esta carrera, de manera muy especial para el Maestro Dr. Diego Pacheco Barrera, Msc.

Además, quiero expresar el eterno agradecimiento a mi familia, ya que de una manera desinteresada, aportaron con su contingente y buena voluntad.

A todos, mi respeto y consideración.

Byron Geovanny Obando Mayorga

Introducción

“**Cronología**”, suite sinfónica basada en ritmos ecuatorianos, desarrolla ritmos de raíz indígena, es decir pre-hispánicos y ritmos producto de la mixtura luego de la conquista española.

La música es una de las manifestaciones artísticas que nace con el ser humano, y en épocas primitivas formó parte del diario vivir de las personas, quienes en busca de poder comunicarse imitaron sonidos de la naturaleza, convirtiéndose así en una muestra cultural universal. Se desarrolló formas de expresión musical, producto de emociones y situaciones relacionadas estrechamente con rituales, fiestas y festejos, que fueron determinando la cultura de cada pueblo. Así se ha ido consolidando el trabajo específico del hombre en cada actividad de su cotidianidad, con el que nace la creación y la composición musical.

<<La composición musical es el arte cuyo objetivo es la creación de obras musicales. En la tradición europea culta, requiere el estudio de muchas disciplinas, tales como la armonía, el contrapunto, la orquestación, y el conocimiento de formas musicales. Las composiciones musicales son muchas veces sometidas a reglas estrictas de armonía, aunque la libertad del compositor, en ocasiones, se esconde por estas restricciones. >>¹ Dentro del campo de la creación se conjugan elementos que devienen de dos conceptos como es lo popular y lo académico. En lo popular, Patricio Sandoval nos dice: <<Cuando nos referimos al compositor popular, nos referimos a una actitud contraria al yo individual. La música popular no es la música de los individuos, más bien es un lenguaje socializado que habla de un yo colectivo. >>²

En referencia a lo académico, la composición musical es producto de un estudio secuencial, planificado y programado de las reglas técnicas y

¹ http://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_musical. Extraída el 5 de enero de 2014

² *Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador, OPUS N°8. Consideraciones sobre el compositor popular. Patricio Sandoval (1987). Pág. 7*

científicas que rigen a la música y su interpretación. El compositor académico pone de manifiesto su posición cognoscitiva en la creación, lo cual hace que sea más compleja en la ejecución e interpretación y por supuesto es estéticamente elaborada.

La Suite **CRONOLOGÍA**, enmarca los criterios mencionados: el uso de la experiencia académica, para la creación de una suite sinfónica con elementos musicales de producción popular.

En cuanto a la suite, Julio Bas dice: <<La Suite, que en Italia se designa también con el nombre de Sonata, y en otros países: Partita, Ordre, Obertura, etc. Es una serie de piezas instrumentales o tiempos escritos todos en un mismo tono, derivados de danzas y de canciones con frecuencia precedidos por un preludio, y dispuestos de manera que alterna el carácter y el ritmo de los mismos. >>³

Para Joaquín Zamacois, <<La Suite es un vocablo francés que significa **serie**, es el generalizado para designar la reunión, formando un todo, de diversas piezas instrumentales independientes entre sí, pero combinadas para ejecutarse seguidas.>>⁴

En el Ecuador tenemos suites de compositores académicos ecuatorianos como por ejemplo: Segundo Luis Moreno (Suite Ecuatoriana No. 1), Luis Humberto Salgado (Suite Atahualpa o el Ocaso de un imperio), Gerardo Guevara (Suite Ecuador), por mencionar algunos. Estas composiciones constituyen un aporte histórico en el compendio académico de nuestra música ecuatoriana, las mismas que basadas en suites de origen europeo fueron adaptándose a ritmos y aires que se desarrollaron en nuestro país, quedando como legado y motivación para futuros compositores ecuatorianos.

³ Bas, Julio; *Tratado de la Forma Musical*. Ricordi Americana. Buenos Aires-Argentina. Pág.177

⁴ Zamacois, Joaquín; *Curso de Formas Musicales*, Barcelona-España. Imprenta Juvenil (1975). Págs.151

El Ecuador posee diversidad de ritmos, tanto de origen pre-hispánico como mestizo, aunque sea complicado identificar a ciencia cierta y bajo parámetros musicales de estructura, los ritmos de origen prehispánico. Lo que se tiene como referencia es el resultado de hallazgos arqueológicos y de alguna forma de transmisión oral que pudo ser el elemento de base para definir a ciertos ritmos como pre-hispánicos.

Luis Humberto Salgado dice: <<En la música indígena predomina generalmente el modo menor, y el relativo mayor se lo percibe como una modulación pasajera. Ahora bien, si se las somete a los ritmos de los aires aborígenes más caracterizados, con acompañamiento y armonización elementales para facilidades de comprensión, se obtiene: Yaraví, Danzante, Yumbo y Sanjuanito. >>⁵

La diversidad de ritmos en el Ecuador, son producto de la cultura de nuestro pueblo, ritmos usados en rituales, funerales, fiestas y adoraciones, los mismos que han motivado a compositores populares o académicos, a la creación permanente de nuevos temas musicales.

Para efectos de creación, se consideró la evolución histórica de nuestro país, desde **El Reino de Quito**. Luego, la invasión de los incas, que no fue por muchos años y por esta razón no se ha considerado este periodo, tomando en cuenta además, que el último líder inca del Tahuantinsuyo fue Atahualpa (Quiteño). Luego la etapa más importante desde toda perspectiva, **La Conquista** española. Posteriormente con la conquista, se definen cambios históricos no menos importantes, como son: **La Colonia**, **La Independencia** y finalmente **La República**.

Este orden cronológico de acontecimientos que se dieron en nuestro territorio, marcaron diferencias de orden social, económico, organizacional, y por supuesto la evolución histórica de la música. De ahí el nombre de “Cronología” (Suite elaborada con ritmos ecuatorianos), la

⁵Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador. OPUS N°31. Música Vernácula Ecuatoriana. Microestudio. Luis H. Salgado (1989) Pág. 93.



que pretende a través de la creación musical recrear los eventos que determinaron cambios importantes en el proceso evolutivo de la civilización ecuatoriana, desde antes de la conquista hasta después de ella con la colonización española y se tomó como referente ciertas tradiciones, sonidos, vivencias, danzas y rituales indígenas, expresiones propias del pueblo, que motivan a la creación y composición de las obras musicales, esencia de la presente obra. Así:

En el Capítulo I, se realiza una retrospectiva de la música ecuatoriana antes de la llegada de los españoles, en la consta los datos históricos de los pueblos indígenas en nuestro territorio, incluyendo El Reino de Quito y la invasión de los incas con el intercambio cultural. Además se describe algunos de los Instrumentos Musicales Autóctonos y su clasificación; las primeras formas musicales, desde una perspectiva literaria, cantos y ciertas estructuras musicales.

En el Capítulo II, consta la influencia de los españoles en la música ecuatoriana indígena, los datos históricos de la llegada de los españoles y las etapas del proceso histórico ecuatoriano. Además se incluye una breve descripción de las formas musicales de los españoles y los ritmos ecuatorianos como producto del mestizaje.

En el Capítulo III, consta la creación de la Suite “Cronología”, con sus antecedentes y morfología de la obra. La presente creación define una descripción de los hechos que marcaron cronológicamente cambios importantes en la historia de nuestro país, es decir, basado en principios de música programática o descriptiva, y por ese hecho se ha tomado en cuenta los ritmos ecuatorianos y los instrumentos andinos, con el propósito de darle a la obra el color adecuado, sustentado en aquellos sonidos y timbres propios de los instrumentos de origen indígena, combinados con los instrumentos sinfónicos de la orquesta sinfónica estándar.



La “Suite Ecuatoriana Cronología” está formada por cinco movimientos, que incluye ritmos ecuatorianos, su duración es aproximadamente de 18 minutos y se ha considerado en la creación de la suite cinco etapas históricas muy importantes del Ecuador que son:

1. **El Reino de Quito** (1° movimiento), constituido por un Danzante y un Sanjuanito.
2. **La Conquista** (2° movimiento), constituido por un Yumbo y un Yaraví.
3. **La Colonia** (3° movimiento), constituido por un Sanjuanito.
4. **La Independencia** (4° movimiento), está constituido por un Albazo.
5. **La República** (5° movimiento), constituido por un Pasillo.

La estructura orquestal está conformada por familias de instrumentos distribuidos de la siguiente manera:

Instrumentos de Viento:

Maderas: Flautas, oboes, clarinetes y fagot.

Metales: Trompetas, trombones, trompas (Cornos en Fa).

Instrumentos de Cuerda:

Violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos.

Instrumentos de Percusión:

Timbales, bombo (Gran Cassa), triángulo y platillos.

Instrumentos Autóctonos:

Ocarina o similares, rondador, pingullos o pinquillos, bombo y tambor autóctono (membrana de piel).

Finalmente se incluye las conclusiones y recomendaciones; y en los anexos: el score de la obra, bibliografía y netgrafía.

CAPÍTULO I

RETROSPECCIÓN DE LA MÚSICA ECUATORIANA ANTES DE LA LLEGADA DE LOS ESPAÑOLES

1.1. Datos históricos de los pueblos indígenas

Es imprescindible en este apartado, indicar que el presente trabajo de composición y creación ha sido cimentado en su parte literal, en el método histórico, con el propósito de recabar información histórica (a manera de sinopsis), que permita consolidar un concepto claro para la elaboración de la obra musical, datos históricos que han sido escritos por historiadores, sin que este trabajo de composición se constituya en un estudio o investigación histórica, arqueológica y mucho menos antropológica.

Se anotará enseguida, hechos de la historia de nuestro país de manera cronológica, durante el periodo de los indígenas, antes de la llegada de los españoles.

<<En la Historia del Ecuador hay varios hechos por los que el territorio actual ha cambiado tanto en su aspecto físico como en su forma de gobierno. Su historia puede dividirse en cuatro etapas: prehispánica, hispánica (conquista, colonización y colonia), independencia y república.

1.1.1. Etapa Prehispánica

La actual República del Ecuador se halla en el corazón de la región donde nacieron y se desarrollaron las civilizaciones superiores megalíticas del nuevo mundo.

Las poblaciones en este período vivían en clanes que formaron diversas agrupaciones algunas de la que se aliaron en confederaciones como la de Quito, aunque ninguna logró resistir el ataque de los incas por lo agresivo de su invasión.



Muchas tribus se defendieron permaneciendo sin ser sometidas durante un tiempo hasta que los ejércitos de Huayna Cápac lograron dominarles en base a guerras y alianzas con tribus locales en un lapso de solo algo más de treinta años.

La historia de la etapa indígena pre-inca en el Ecuador puede dividirse en cuatro períodos anteriores a su invasión. Hay que advertir, sin embargo, que la prehistoria de América no corresponde a las etapas prehistóricas del viejo continente, incluyendo la edad de los metales, localizadas en África, Asia, Oriente Medio y Europa por no haberse incluido la prehistoria americana en las investigaciones y estudios realizados sobre todo por autores europeos.

La prehistoria americana incluyendo a la ecuatoriana corresponde a situaciones muy particulares, muchos de cuyos datos fueron registrados por cronistas como los incas Huamán Poma de Ayala, Garcilazo de la Vega y Jacinto Collahuaso, el único cronista ecuatoriano indígena nacido en Imbabura cuya primera obra fue destruida por los españoles y la segunda que estaba en poder de Juan de Velasco desapareció.

A ello se suman diversas crónicas redactadas por españoles y la obra de Juan de Velasco todas posteriores a la conquista española aparte de estudios realizados por diversos arqueólogos y antropólogos en el siglo XX. >>⁶

Posiblemente como única evidencia que se tiene de esta etapa son los hallazgos arqueológicos que reposan en museos de nuestro país, piezas de diferente material, como barro y huesos, que permiten deducir ciertas expresiones y estructuras musicales.

⁶Macac. *Culturas Prehispánicas de Ecuador*. Editorial Jurídica del Ecuador. Quito-Ecuador (2011). Págs. 41, 42

1.1.2. El Reino de Quito

El periodo que ha identificado a nuestro país desde la época indígena precisamente es el del Reino de Quito, como se lo ha aprendido y se lo aprende en los ciclos escolares, aunque algunos autores e historiadores, lo han desconocido como un reino, y más bien lo toman como una congregación de grupos indígenas pequeños sin mayor trascendencia, sin embargo, es justo considerarlo como referente de una identidad que nos caracteriza y necesario para el concepto compositivo de esta obra musical. Los hechos históricos de lo que hoy es el Ecuador, nace en el Reino de Quito, justamente con aquellas congregaciones indígenas, confederadas en un solo imperio.

<<La tradición aborígen, recogida por el padre Juan de Velasco, mantuvo vivo el recuerdo de la migración marinera de Carán a Manabí, donde fundó Bahía de Caráquez, en la cala de tal nombre. Desde allí se mudó hacia el norte y se internó, con el decurso de los tiempos, por el Esmeraldas hacia la sierra; hasta este punto, esa tradición coincide con el movimiento de culturas puesto de relieve por la moderna arqueología para el Período de Desarrollo Regional (Bahía de Caráquez, Jama-Coaque, La tolita); lo demás pertenece ya al Período de Integración: Los caras conquistaron Quito, se expandieron también a Caranqui, zona en la que se establecieron especialmente y a la que dieron su nombre después de sojuzgar a los anteriores pobladores, y llegaron hasta el Carchi por el norte, donde comenzaron a sojuzgar a los pastos; por el sur avanzaron hasta Mocha. Sus señores, reyezuelos o caciques, algunos de ellos caracterizados por el cognomento nobiliario de Angos, eran al parecer conocidos por la gente de la costa, de donde provenían, con el nombre de **scyris** (shiris, los que viven en la altura, en el frío). Su pueblo se llamó, en la sierra, simplemente **quitus**, por el último cacique de la zona situada al pie del Pichincha, que murió resistiéndoles, a cuyo pueblo sojuzgaron y con el que poco a poco se mezclaron; también se llamaron **caras**, voz al parecer de origen totémico, y los pastos del norte se llamaron **puendos**,



quizá porque se pintarrajeaban el rostro para la guerra. Cuando la sucesión no pudo continuarse por la línea del varón, por ser única descendiente una mujer, la princesa Toa, se formalizó una alianza con los puruhaes, por medio del matrimonio de aquella con Duchicela, el heredero de estos, hijo de Condorazo. La reciente confederación Caranqui-Quito-Panzaleo-Puruhá, más conocida con el nombre célebre de Reino de Quito, ante el peligro incaico se confederó también con los cañaris, sus inmediatos vecinos del sur, y opuso tenaz resistencia a la expansión cuzqueña. El estudio de esta lucha (la defensa de Quito contra el Cuzco) corresponde al capítulo que suele denominarse protohistoria ecuatoriana, fundamentado en buena parte en los relatos de los cronistas castellanos de Indias y otras fuentes etno-históricas.

La existencia del Reino de Quito no es una leyenda, ni una fábula, ni una hipótesis de trabajo; es una evidencia histórica fundamentada en suficientes pruebas científicas. Dan fe de esto los cronistas castellanos que recogieron el dato en las propias fuentes orales aborígenes, la antropología física, la arqueología, la lingüística y el folklore. Varios e importantes cronistas castellanos señalan el foco de atracción que significó para los incas el Reino de Quito, al punto de incitarles a largas y persistentes campañas, para incorporarlos al Tahuantinsuyo; la heroica resistencia de las tribus andino-ecuatoriales al invasor, en especial de la comarca integrante del país Cara, unimismadas bajo la denominación genérica de Quito; la existencia de una organización política capaz de poner en aprietos reiteradas veces a los ejércitos incásicos; la confederación que el Quito establece por necesidad de defensa con la tribus cañaris y sus vinculaciones comerciales con la costa.

Hacia el oriente, el intercambio se hace sobre todo con la región de los quijos. Y hacia el occidente, también por necesidad de comercio, los contactos e influencias avanzan hacia Esmeraldas, Manabí y la zona de la cuenca del río Guayas, donde florece la cultura Milagro-Quevedo de raigambre Colorada. Entre los elementos arqueológicos comunes



encontrados podemos anotar las vasijas trípodes, las compoteras de pie alto, el uso de máscaras rituales y funerarias, los tincullpas (pectorales metálicos), el rondador como instrumento musical (flauta de pan), las estatuillas sentadas, los inhaladores, el uso preincaico de coca, etcétera.

Ése es precisamente el Reino de Quito, así denominado con terminología europea, es decir la confederación Quito-Caranqui-Puruhá, cuyas tradiciones alcanzó a recoger el padre Juan de Velasco, incluso el recuerdo de un clan dominante, bajo el mando de un **shiri** o señor, especie de dinastía cuyos primeros jefes se mencionan con el denominador genérico de Carán, y cuyos últimos caciques, cada uno con nombre propio, ya incorporado el territorio Puruhá por medio de una alianza habrían sido dinastías de esta última etnia. Los antropónimos Cara, Toa, Duchicela, Condorazo, Hualcopo, Cacha y Paccha fueron, así, incorporados por el padre Juan de Velasco a la histografía nacional y algunos de ellos figuran, inmemorialmente, también como, topónimos o constan, incluso, en documentación escrita de los primeros años de la conquista castellana.

Al finalizar el Período de Integración ya podemos pensar en medio millón de habitantes en el territorio de la región andino ecuatorial de la América del Sur, la mayor parte en la sierra, aunque diezmados durante la heroína lucha contra la agresión incaica, así como por el proceso de mitimaización impuesto por Túpac Yupanqui y Huayna Cápac. >>⁷

Existe en esta región del continente, en la parte que corresponde a los países de: el norte de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia expresiones indígenas de lo que fueron sus rituales y ceremonias y se puede notar y comprobar que el proceso de mitimaización por parte de los incas funcionó en esa época, ya que casi toda la manifestación indígena, en lo referente a sus creencias, tradiciones, música e inclusive instrumentos

⁷Salvador, Jorge. *Breve Historia contemporánea del Ecuador*. Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá-Colombia (2009). Págs. 65, 66, 67, 68, 69



musicales tienen mucha similitud, y es que durante la conquista de los incas, una de las actividades que ellos acostumbraban a realizar luego de conquistar a los pueblos como parte de este proceso, era el de intercambiar a los indígenas conquistados y llevarlos a otros lugares del Tahuantinsuyo y viceversa, lo que provocó también el intercambio de tradiciones y costumbres.

<<Se sabe que importantes confederaciones como la Quitu situada en las laderas del Pichincha y la Cara procedente de la costa, habitaban esta región cuando invadieron los incas. Los caras llegaron hacia el año 700 d.C. que al llegar a la sierra norte cerca de lo que hoy es la capital del Ecuador, Quito, el Shyri jefe de los caras, fundó una dinastía siendo conocido como Shyri de Carán o Shyri Carán I, que hizo alianza con los Quitus para dominar la región por más de 700 años. Los siguientes reyes Shyris sometieron a los pueblos de las zonas de Cayambi, Otavalo, Huaca y Tuza en el norte, y en el sur a los pueblos de Latacunga y Ambato intentando vencer a los régulos de Puruhá sin poder hacerlo.

Hacia el año 1300 ya habían gobernado once Shyris Carán y luego con el matrimonio de Toa (Puruhá) y Duchicela (Shyri) se unificó en un solo territorio.

A Duchicela Shyri XII o Rey de Quito le sucedió Autachi Duchicela Shyri XIII, que reinó entre los años 1370 y 1430. A él le sucedió Hualcopo Duchicela Shyri XIV que tuvo que hacer frente a los incas en 1450.

Como parte de las alianzas al Reino de Quito también se sumaron las confederaciones de los Panzaleos que habitaban toda la serranía norte y central del país, así como en la zona de Quijos en la Amazonía, además se unificaron las etnias pre coloniales Puruhá y Chimbo que habitaron en las actuales provincias de Chimborazo, Bolívar y la parte sur de Tungurahua.



Más al sur tenemos el pueblo Cañari, en cuyo centro tomó el nombre de Tumibamba o Tomebamba levantado sobre las bases de Gaupondélic, construcción cañari que se encontraba al pie del cerro Guasano o Huasaynán (hoy pueblo de Guasuntos), considerado el lugar de origen de los cañaris. El sitio de Ingapirca fue uno de los lugares sagrados de los cañaris, que tenía finalidades religiosas. Mucho más al sur encontramos a los Paltas que ocupaban zonas montañosas de Gonzanamá, Cariamanga, Catacocha, Célica y Malacatos en el valle de Loja y la cuenca superior del río Catamayo. Se cree que esta región estuvo ocupada por varias etnias independientes unas de otras tanto desde el punto de vista económico como político. Los territorios actualmente habitados por los saraguros fueron asentamientos paltas arrebatados por los incas en la conquista. Los asentamientos paltas del sur de la provincia de Loja fueron desapareciendo poco a poco durante la conquista española. >>⁸

En fin, hacia la costa encontramos también pueblos indígenas y culturas, parte de este gran territorio (antes Reino de Quito, hoy Ecuador), los que conformaban este grupo de clanes, organizados entre sí en un solo imperio y que fueron la ascendencia de lo que hoy somos como nación ecuatoriana.

Jorge Salvador dice: <<se comprende, entonces, que las confederaciones de tribus ecuatoriales, profundamente heliolátricas, con alta cultura y rica metalurgia, y en creciente proceso de unificación política, atrajesen sobre sí la mirada codiciosa de vecinos más fuertes, como los incas del Cuzco, que se reputaban hijos del Sol, quienes con su ataque aceleraron el ya iniciado proceso de unificación, pues las confederaciones quitu y cañari se aliaron para la defensa. >>⁹

⁸Macac. *Culturas Prehispánicas de Ecuador*. Editorial Jurídica del Ecuador. Quito-Ecuador (2011). Págs. 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68

⁹Salvador, Jorge. *Breve Historia contemporánea del Ecuador*. Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá-Colombia (2009). Pág. 80

1.1.3. La invasión incásica

Los incas han sido reconocidos mundialmente por la comunidad histórica, quienes al conquistar y unificar territorios formaron uno de los imperios más grandes de aquel entonces en América, como lo fue el Tahuantinsuyo, y producto de ello quizá el Reino de Quito no fue muy reconocido, ya que fue adherido al gran territorio y formó parte de esta gran conquista indígena, aunque se reconoce que fueron los indígenas quiteños los de mayor resistencia a los incas.

<<El recuerdo de la resistencia de las tribus ecuatorianas a los incas del Cuzco es una gesta de heroísmo y gloria para el Reino de Quito y sus tribus confederadas que está reclamando poderosa pluma que la reescriba con análisis exhaustivo de las diversas fuentes, es decir, de las numerosas crónicas castellanas, relaciones geográficas, informes de los visitantes reales y probanzas de los conquistadores y caciques, así como de los vestigios arqueológicos que aún perduran. Este estudio minucioso y crítico pondría necesariamente de relieve la existencia de vinculaciones culturales anteriores entre Quito y el Cuzco, incluso mitos comunes y las motivaciones que los incas tuvieron para su expansión hacia Quito. Se discutirían los episodios de las varias campañas, los sistemas de la lucha bélica, la extraordinaria duración de la resistencia de Quito, la refundación de la ciudad cabe en Pichicha por Túpac Yupangui, y la figura extraordinaria de Huayna Cápac, nacido ya en territorio hoy ecuatoriano, en la ciudad de Tomebamba, área cañari, con posibilidad incluso, según varios poderosos indicios, de que aquél, el más sobresaliente de los incas que logró realizar una verdadera, aunque impuesta, “comunidad andina”, haya sido un inca-cañari. >>¹⁰

<<La dominación de los incas no tuvo suficiente duración como para cambiar el modo de vida de los pueblos. Pero sí resulta curioso que los

¹⁰Salvador, Jorge. *Breve Historia contemporánea del Ecuador*. Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá-Colombia (2009). Págs. 81, 82



actuales grupos consideren el mundo incaico como un padre bondadoso que ayudó a las poblaciones del Ecuador. Nada más lejos de la realidad pues la conquista fue avasalladora, cruel y extremadamente violenta.

Con Pachacuti Inga Yupanqui y su hijo Túpac Yupanqui, empieza la conquista del territorio en una larga campaña militar. La expansión de los incas llevó a la conquista de los pueblos del norte del Perú para pasar luego a la región palta, pueblo que fue sometido a pesar de las fortalezas levantadas en las alturas de Saraguro insuficientes para detenerles.

Pasó luego a la conquista de los cañaris que tenía como uno de los jefes importantes al Cacique Dumma que comandaba un ejército con el que Túpac Yupanqui se enfrentó hasta vencerles con el apoyo de tropas de refuerzo traídas desde diferentes lugares del imperio.

Los cañaris que tenían fama de volubles ofrecieron al Inca obediencia pero este les exigió como prueba que Dumma y otros régulos les entregaran a sus hijos como rehenes. Pactaron con el Inca y construyeron un palacio para hospedarle cuyas ruinas se encontraban en Tomebamba.

Túpac Yupanqui pasó largo tiempo en esa zona de dónde sacó también a muchos habitantes para trasladarlos al Cuzco como lo había hecho ya con los paltas y lo haría después con otros pueblos que iba dominando. En la región de los Quitus hizo destruir las fortalezas de Achupallas y de Pumallacta sometiendo a los pueblos del valle de Guasuntos, Alausí, Sibambe, Chanchán y Tiquizambi emparentados con los puruhaes.

El jefe de las tropas de Quito, tío de Hualcopo Duchicela, Shyri XII, llamado Eplicachima, enfrentó al ejército inca en la llanura de Tiocajas donde perdió la vida junto con muchos de sus seguidores tras una sangrienta batalla.

En su avance hacia el norte Túpac Yupanqui, atacó las fortalezas de Mocha y Latacunga para llegar después al territorio de los Quitus y a



Imbabura donde Hualcopo Duchicela le cedió algo de territorio pero conservó su corona. Túpac Yupanqui regresó al Cuzco donde murió poco después, dejando como heredero a Huayna Cápac. Varios pueblos del imperio ya sometidos por Huayna Cápac intentaron liberarse de los conquistadores sin haber podido conseguirlo.

En esa misma época se produjo una rebelión de los paltas pero fueron descubiertos por las huestes de los incas y cruelmente mutilados. Huayna Cápac ejerció crueles venganzas y sumergió a esa nación en un hondo sentimiento de derrota.

Después de haber sometido a los paltas en toda la región de lo que actualmente es la provincia de Loja, se trasladó a la zona de los cañaris donde se detuvo bastante tiempo por haber nacido en Tomebamba. Pasó luego a Quito donde fue recibido por Chalco Maita a quien había nombrado gobernador de toda la región.

Vencido Hualcopo Duchicela anteriormente por Túpac Yupanqui y ocupada Quito, el Shyri se retiró al norte fijando su residencia en Hatuntaqui, haciendo de ese lugar una plaza de armas. Hualcopo falleció poco después dejando como sucesor a su hijo Cacha, el último de los Shyris. A la muerte de Hualcopo el resto de sus tropas se refugiaron en Caranqui, desde donde sostuvieron una lucha tenaz contra Huayna Cápac. El Inca se vio obligado a combatir contra la gente de Cochasquí, Cayambi y Guachala aliadas para la defensa. La última acción contra los caranquis fue una terrible matanza cuyos cadáveres fueron arrojados al lago que se tiñó de sangre y que desde entonces se llama Yahuarcocha, que quiere decir “lago de sangre”.

El Inca había preferido quedarse en Quito donde vivió por casi treinta años, ya que la consideraba como la segunda capital del imperio. Le gustaba permanecer más tiempo ahí que en el Cuzco. Cuando Huayna Cápac estaba en su palacio de Tomebamba, le llegaron noticias de la aparición de hombres que recorrían las costas del imperio y que no eran



otros que Pizarro y sus hombres que habían llegado a las costas del Pacífico para luego acercarse a Tumbes.

Después de la guerra con los caranquis, vencido y muerto el último Shyri, parecía que el triunfo de Huayna Cápac era completo y que el dominio del Reino de Quito quedaba asegurado. Sin embargo, los jefes del ejército quiteño y los señores del reino proclamaron como soberana de Quito y heredera del cetro de los Shyris a Paccha, hija única del último Shyri. Para fortalecer el imperio, Huayna Cápac decidió casarse con ella por lo que llegó a ser señor del Reino de Quito con derecho a la corona de los Shyris. De esa unión nació Atahualpa. Sintiéndose próximo a morir, Huayna Cápac nombró heredero del Cuzco a su primogénito Huáscar, hijo de la Coya, su hermana y esposa legítima, y heredero del Reino de Quito a Atahualpa a quien le entregó todo lo que habían poseído los Shyris, sus abuelos maternos.

Muerto Huayna Cápac, el imperio se descompuso por la rivalidad entre los dos herederos del Inca que debilitaron el imperio contribuyendo al triunfo de los conquistadores españoles. Gran parte de la historia pre-incásica del Ecuador es poco conocida o desconocida por la población de nuestro país, por lo que se considera que todo o casi todo lo anterior a la conquista española es de origen inca. El desconocimiento de las verdaderas raíces y del trabajo realizado por los pueblos pre-incas ha dado lugar al debilitamiento de la identidad nacional. >>¹¹

Es de reconocer que el poderío inca, desató el reconocimiento mundial, que es indiscutible, más sin embargo debemos estar convencidos que eso no debe restar mérito a lo que fue el Reino de Quito, debemos ser cuidadosos en identificar y valorar nuestras raíces indígenas que poblaron nuestro territorio, las cuales tenían su propia organización y estructura social, es decir un pueblo organizado y con conquista o no, nos han identificado como pueblo ecuatoriano.

¹¹ Macac. *Culturas Prehispánicas de Ecuador*. Editorial Jurídica del Ecuador. Quito-Ecuador (2011). Págs. 68, 69, 70, 71, 72

1.2. Instrumentos Musicales Autóctonos

El tratamiento de los instrumentos musicales autóctonos, merece una especial atención, y es que de ello se tiene evidencias que la arqueología nos ha permitido conocer, y a través de estas evidencias, deducir los instrumentos que se utilizaban, para qué se utilizaban y hasta los sistemas tonales desarrollados. El hombre utilizó desde toda cultura mundial la manera de imitar sonidos de la naturaleza, que son el principio para la construcción y fabricación de instrumentos que permitían estas imitaciones, y valiéndose por supuesto del primer instrumento musical que se conoció, “la voz humana”.

<<Cuando nos referimos a “sonidos” en términos musicales, nos referimos a aquellos sonidos que se producen con alguna intencionalidad ritual, festiva, lúdica, semiótica, etc. Varios de los objetos que aparecen en épocas primitivas subsisten en períodos posteriores, e incluso llegan hasta nuestros días.

Al principio era la palabra, el ritmo, el sonido. El hombre primitivo, seguramente, en sus primeras manifestaciones musicales, debió usar su cuerpo como elemento sonoro. En las ceremonias o actos de regocijo, los primeros habitantes debieron emitir fonemas (sonidos), que poco a poco fueron evolucionando y tuvieron mayor sentido y fuerza para la comunicación (oralidad, vocalidad). La voz humana es una manifestación sonora perfecta y compleja, exterioriza estados anímicos. Imitando a las aves nació el silbo. En los momentos de euforia, el hombre primitivo debió palmotear, brincar o saltar rítmicamente, y sus adornos (collares de semillas secas, pepas, conchas, uñas, dientes de animales, narigueras, pectorales, etc.), tal vez sin saberlo, se convirtieron en instrumentos conocidos ahora como instrumentos musicales idiófonos. Del ritmo de la naturaleza, el hombre, quizás inconscientemente, derivó el ritmo musical. La música de la época aborígen, seguramente en sus inicios, fue rítmica, ya sea por la facilidad de construir instrumentos idiófonos, o por ser el ritmo, el primer elemento musical que capta el oído humano.



El canto de las aves, la lluvia, y el viento filtrándose entre los árboles, fueron un fascinante y extraño concierto, que llevó a los primeros habitantes a un mágico dominio del aire, aquel elemento, que sin saber, era vital para su existencia. Surgió entonces el silbo. Algunos vegetales tubulares recortados: carrizo, tunda, bambú (guadúa), etc., por la acción del viento suenan. El hombre primitivo habría tomado esas cañas, y progresivamente haría surgir una variedad de silbatos y flautas.

Las hojas de algunas plantas también sirvieron y sirven como instrumentos musicales aerófonos. En el área andina, entre las variedades de hojas usadas con estos fines, están: el capulí, atsera o achira, naranjo, catulo de maíz, lechero, palma de ramo, uña de gato, etc. Para pitar o entonar con estas hojas, hay que doblarlas en el centro, siguiendo la línea del pecíolo.

Carlos Coba cree que algunos canutos vegetales como el caballo chupa, zambo y taxo, fueron utilizados en la confección de un tipo de rondador o flauta de pan primitivo.

He escuchado los más diversos criterios, sobre los posibles usos musicales de varios objetos arqueológicos, por ejemplo, las piedras volcánicas de basalto suspendidas en una cuerda, se dice que se usaron en los ritos de los yachajs o shamanes, como litófonos (su sonido, por el alto contenido metálico de las piedras, es parecido al sonido de las campanas); algunas personas comentan sobre los posibles “conciertos” de varios indígenas que cargaban agua en botellas silbato bi o tri fonales. La tincullpa, o pectoral metálico, se cree que se usó como instrumento musical idiófono; el tumank, arco guerrero, se dice que fue un mono cordófono; las compoteras solares con patas se cree que se usaron como silbatos, estas compoteras, son objetos, que no siempre son aceptados como instrumentos musicales. >>¹²

¹² Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 15,16,17



Varias etapas son las que han permitido la consolidación de las sociedades indígenas y cada una de ellas han sido representativas, como vemos por ejemplo en el período Formativo, <<se practicó la agricultura, el maíz fue considerado “un regalo de los dioses”, un alimento ceremonial, y fue la base de la realización de muchas actividades, Varias ceremonias estaban relacionadas con el calendario agrícola. La siembra tenía sus ritos, pero el mayor festejo se realizaba con la cosecha.

La música (cantos, sonidos de sonajeros, silbatos, flautas de hueso, caracoles marinos, etc.) y la danza, seguramente fueron usados en sus ritos propiciatorios de lluvia y producción de alimentos, para la convalecencia de los enfermos, ahuyentar espíritus. El sonido producido por el caracol o quipa, y por algunos silbatos, debió servir para dar mensajes, alertar y comunicarse con otras aldeas. Es una costumbre que todavía está vigente en algunos poblados indígenas.

Resueltos los problemas de supervivencia, el hombre primitivo pudo dedicar algún tiempo para tocar; el pingullo, la quena, el rondador, el tambor, etc. >>¹³

Más allá de las divinidades y deidades que los indígenas practicaban en agradecimiento a sus dioses, su vida giraba en torno a la Pacha Mama, que era la que proporcionaba la alimentación para su sobrevivencia y supervivencia desde todos los tiempos, es decir el agradecimiento a sus dioses estaba ligado con lo que la tierra les entregaba y producto de ello tenían sus fiestas y festejos en los cuales indudablemente se hacía uso de la música y de sus instrumentos musicales que en cierta forma han perdurado.

<<La Pacha Mama, es intuita como un gran seno materno fecundo, que cobija a la vez a todos los seres vivientes y proporciona el sustento

¹³ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 18,19

necesario para todos. Esta divinización espacial de la naturaleza, femenina y benigna, produce en el indígena una estabilidad local extraordinaria, un equilibrio psíquico notable a pesar de la ambivalencia angustiante de la Pacha Mama, reclamadora de pagos y celosa intransigente del rito propiciatorio.

Se usa el vocablo: ashpa o allpa, cuando se menciona a la tierra en forma concreta, objetiva y limitada. La madre tierra no solo que brinda frutos para el sustento diario, sino que con ella también se confeccionan infinidad de objetos de cerámica, entre ellos varios instrumentos musicales, generalmente aerófonos.

- a) Ocarinas: antropomorfas, zoomorfas, totémicas, míticas y otras.
- b) Silbatos: antropomorfos, zoomórficos, totémicos, míticos y otros.
- c) Flautas arqueológicas: quenas macho y hembra, polimórficas.
- d) Botellas silbato (arqueológicas): mono y bifonales.
- e) Figurillas de músicos tocando tambores, flautas, rondadores.
- f) Flautas de pan: rondadores de arcilla o barro cocido; rondadores líticos (instrumentos precerámicos).
- g) Aerófonos de válvula: cornetas de arcilla, vigente entre los Canelos de Sarayacu, Alto Amazonas. Este instrumento, es un regalo para las personas importantes, en el último día de la fiesta.

La arqueología ecuatoriana, es muy rica en esta variedad de instrumentos musicales confeccionados en arcilla.

Por regla general, los instrumentos musicales de arcilla al igual que los instrumentos confeccionados con vegetales, huesos o pieles de animales, siempre están pintados, o tienen adornos, dibujos, tejidos, nudos, trenzas o anillos superpuestos, confeccionados con piolas pintadas, cabellos o plumas; en el cuerpo del instrumento también se practicaban: rayas, hendiduras, incrustaciones, diseños, o se sobreponen figuras antropo-zoomórficas. Estos adornos, o decoraciones, para el indígena, son todo un universo conceptual y simbólico, muy rico, donde se plasma la



memoria colectiva, y se reconocen las relaciones con los antepasados, dioses y vecinos. >>¹⁴

La construcción de figuras en arcilla constituye la expresión de los pueblos, de los cuales se tiene evidencia, y forman parte de estos hallazgos también los instrumentos musicales encontrados.

1.2.1. Clasificación de los instrumentos musicales de acuerdo a su uso

Existen diversos criterios sobre los cuales se puede clasificar a los instrumentos musicales autóctonos, clasificación que se constituye en una idea referencial para el entendimiento humano, sin embargo se ha considerado la siguiente visión: <<para el observador occidental el mundo sonoro andino está gobernado por múltiples sistemas de oposición:

1.Pareado (macho-hembra).- Para el indígena andino, lo masculino es agresivo, de movimientos rápidos y desconcertantes, de intenciones oscuras como por ejemplo: bombo o ayanga, los tambores por su sonido ronco (grave), el huayllacu (flautón de sonido grave), la quena; en contraste, lo femenino es tranquilo, envolvente, arrullador, inocente, ingenuo, maternal.

Las flautas o rondadores, por sus sonidos graves o agudos, se clasifican en machos (sonido grave) o hembras (sonido agudo). Las dulzainas o pífanos (flautas dobles), confeccionadas en hueso, tunda o latón, son macho y hembra. La primera tiene siete orificios (macho) y la segunda, cinco (hembra).

2.Atracción o ahuyentadores.- De atracción: el rondador de plumas de cóndor, hoy en desuso, considerado mágico, para atraer a las mujeres. Las dulzainas confeccionadas con huesos humanos,

¹⁴ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 39, 40, 41



también en desuso, dice el pueblo que atraía a la muerte. Las bocinas, quipas, caracoles, sirven para convocar a la comunidad, a las mingas, cosechas y levantamientos. El tamboril, el rondador de carrizo y la garrocha o garrucha (sonajero), atraen a las solteras y amigos.

Ahuyentadores: los chilchiles, sonajeros, campanas, sirven para ahuyentar a los espíritus malignos y para evocar a los espíritus del bien. El acial, látigo zumbador y las hondas (aerófonos simples), sirven para ahuyentar espíritus a las enfermedades, a los enemigos, curiosos, o foráneos de una fiesta. Los tambores (runa tinya) hechos con la piel del vientre del enemigo muerto y mucho mejor si el enemigo era de alto rango, al “llamado” (sonido del tambor) de su jefe, se alejaba el enemigo. El código incásico, contemplaba convertir a los rebeldes y traidores, en material para instrumentos musicales. Que el enemigo haga un tambor con la piel de un guerrero, era una gran humillación. También para alejar al granizo, la helada, o los peligros de los eclipses de sol o de luna, hacían procesiones en las que portaban armas y tambores.

La bocina huasichi, usada durante la construcción de una casa, se cree que ahuyenta a los malos espíritus. Las flautas de hueso humano, asustan o alejan a los ladrones y enemigos. Los caracoles marinos (churos), las bocinas (trompetas de cabeza de perro) (según Garcilaso: y en la guerra los tocaban para terror y asombro de sus enemigos), por su intensidad sonora, se creía que serviría para ahuyentar y destruir al enemigo.

3. Alegría-tristeza.- El indígena, difícilmente dirá este instrumento musical es para música alegre y este otro para música triste, todo dependerá del contexto, la circunstancia, el rito. Hay en sus repertorios “tonos tristes” o “tonos alegres”. En todo caso, es una creencia generalizada, decir que la música que se interpreta con

flautas elaboradas con huesos de animales (cóndor, llamingo), o en “canilla de muerto”, (huesos largos de un ser humano), son yaravíes para llorar, o música triste. Los músicos mestizos mayores, dicen que hay un documento jurídico, de inicios del siglo veinte, por el que se prohibió el uso, o la interpretación de la música, con dulzainas, o flautas de canilla de muerto; ¿la razón?, porque se cree que estos son instrumentos musicales tristes, que incitan incluso al suicidio.

4. Protección, resguardo-ataque, rapto, destrucción, castigo.- La mayoría de instrumentos musicales, de diferentes maneras sirven para proteger o resguardar a las personas. Para proteger a los guerreros, se tocaba el tambor, antes, durante y después de las guerras.

Se puede decir que el rondador, especialmente el de plumas de cóndor, cumple doble función, “atrae”, y “ataca-rapta”.

Los caracoles marinos (churos), y algunas clases de bocinas o pututos (trompetas), se creía que por su intensidad sonora (volumen), además de su función convocante, tenía una fuerza sobrenatural, hasta destructora; atemorizaba al enemigo y enriquecía el armamento de los hombres. >>¹⁵

Como se puede notar, esta clasificación que nos ofrece Mario Godoy, demuestra la percepción que tenían los indígenas frente a los hechos naturales, y a sus creencias. La diversidad de instrumentos musicales y su uso estaban relacionados de alguna manera a cada acción de su vida cotidiana y a la consecución de propósitos. Se puede establecer que frente a las actividades diarias y deidades, la música y los instrumentos musicales estaban siempre presentes, como un recurso necesario de acción.

¹⁵ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 41, 42, 43, 44, 45, 46

1.2.2. Instrumentos Autóctonos de la Región Sierra y Amazonía

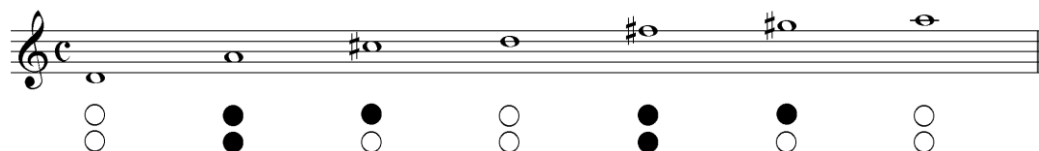
Creo es menester mencionar algunos de los instrumentos musicales que hasta hoy son de uso en la Región Sierra y son parte de los festejos y celebraciones en el sector indígena, además en algunas de las tribus amazónicas de nuestro país, que considero es lo más cercano que se tiene como evidencia a lo que fue antes de la llegada de los europeos, se conoce de que en la región amazónica hay tribus que quizá aún no han sido colonizadas e inclusive son patrimonio de nuestro país, por tal razón existen zonas intangibles en esa región. Se mencionará instrumentos como:

<<Tambores.- Los tambores se encuentran en todas las formas y tamaños. El cuerpo cilíndrico está fabricado usualmente de árbol de cedro (genus cedela), en el cual, el centro es ahuecado. Las dos membranas terminales son fabricadas con piel de cerdo salvaje o mono capuchino o aullador. La baqueta es fabricada de chonta, un tipo de madera de palma.

La Turumpa.- La Turumpa luce como un arco para la caza. Es fabricado de caña, tiene un pedazo de cuerda hilada la cual está atada a un extremo y tensa con un alfiler en el otro, en forma muy parecida como la clavija de afinación de un violín. La cuerda es ajustada hasta que la caña empieza a arquearse. El extremo opuesto de la clavija tiene uno o dos orificios los cuales se utilizan para crear resonancia.

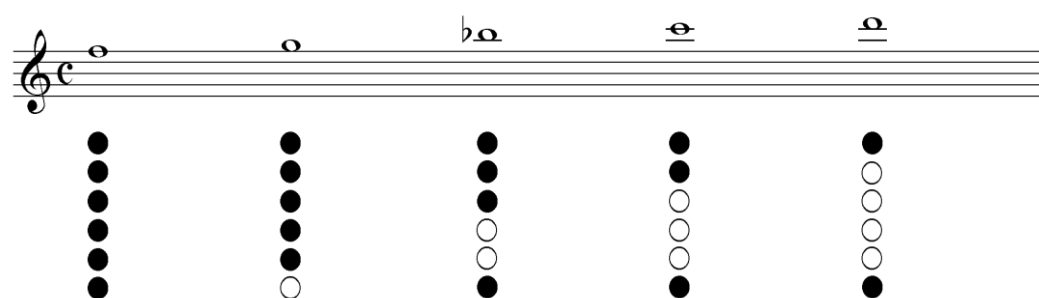
Llawata.- La llawata es uno de los dos tipos de flautas. Es larga y tocada en una posición horizontal. La embocadura es tocada como cualquier flauta tradicional y sus dos orificios al extremo opuesto son para ser tapados por los dedos, Aun cuando son fabricadas en diferentes tamaños, normalmente son de una pulgada de diámetro. Con únicamente dos agujeros estas tienen una capacidad limitada de producir notas. Se fabrican también de caña, la Llawata es utilizada en la mayoría de casos por canciones de caza, debido quizá a su apariencia de machete (...) La cartilla de digitación representa los sonidos aproximados en los que el

instrumento sonará utilizando la combinación de los dedos. El agujero superior representa el agujero más cercano a la embocadura con “O”, lo cual significa que el agujero está abierto y con el círculo lleno, significa que está cerrado.



El pingullo.- El Pingullo es fabricado de una sola pieza de caña y tiene al menos 5 agujeros, aun cuando la mayoría ahora tiene seis, sobre los cuales se colocan los dedos para tocar. Los pingullos pueden ser fabricados de madera o huesos de animal, tales como el cóndor o de pata de águila. >>¹⁶ Considero que uno de los instrumentos más representativos del Ecuador es el pingullo junto con el rondador.

La cartilla de digitación del Pingullo como nos muestra Phillip Wilhelm, se muestra así:



Inevitable es el criterio sobre el pingullo desde la óptica de Segundo Luis Moreno, quien realizó amplias investigaciones en el tema musical indígena y conforme a sus investigaciones: <<“es una flauta vertical de embocadura de dulzaina, con dos huecos en la parte inferior en dirección

¹⁶ Wilhelm, Phillip. *Música del Pueblo Kichwa*. Editorial Pío XII. Ambato-Ecuador (2012). Págs. 15, 16, 17, 18, 19

de la embocadura y uno atrás que lo cubre el dedo pulgar”. Es de caña llamada “tunda” y que en el Azuay la llaman Duda. Realiza la pentafonía y es de sonido fuerte, claro y a veces estridente. Hay dos tipos de pingullo:

- El de tres perforaciones.
- El de seis perforaciones.

Al de seis perforaciones los indios de Imbabura lo llaman pífano. Segundo Luis Moreno está convencido que el de seis perforaciones pertenece a una civilización indígena muy avanzada y que no hubo intervención de los españoles en la creación del pífano.

El pingullo de tres perforaciones y el tamboril que lo acompaña con su ritmo peculiar, son ejecutados por un mismo músico. >>¹⁷

Además del pingullo se tiene instrumentos similares como el pinquillo (Bolivia) cuya característica es igual, inclusive su timbre, pero de tesitura más amplia, a pesar de que se tiene muestras de pingullos con más orificios, sin embargo este hecho permite pensar que los dos tienen el mismo origen, de ahí la idea de que los pueblos indígenas tenían más relación entre sí de lo que se pensaría. A continuación se muestra el pingullo de tres orificios (dos agujeros en la parte superior y un agujero en la parte inferior para el pulgar) y el pinquillo.



¹⁷ <http://www.eruditos.net/mediawiki/index.php?title=Pingullo>. Fuente Guillermo Mediavilla Vaca. Extraída el 4 de mayo de 2014.



El Rondador.- Un estudio realizado por Diego Luzuriaga y Ataulfo Tobar, nos muestra el recorrido y desarrollo del rondador, quienes señalan ciertas consideraciones históricas, así:

<<El grupo de los aerófonos llamado Flautas de Pan es el más antiguo tipo de instrumentos aerófonos del mundo: Las Flautas de Pan se conocen desde hace más de dos mil años. Muestras de ellas han sido encontradas en la mayoría de los lugares de la tierra. Los materiales (de construcción) incluyen arcilla, piedra, caña, madera y recientemente, metal y plástico. Esta universalidad de las Flautas de Pan se debe quizás al primitivo modo de producir el sonido en ellas: sólo se requería disponer de una caña o bambú, tapada en uno de sus extremos y soplarla por el extremo abierto. Sin embargo parece que en ciertas regiones del mundo hubo mayor auge de las Flautas de Pan. Samuel Martí escribe: “La Siringa o Flauta de Pan es uno de los instrumentos más populares entre los pueblos del Este y Sureste de Asia, de las islas de Melanesia y Polinesia y, como es bien sabido, de los de la zona andina de Sudamérica... No cabe duda de que la Siringa era conocida en Sudamérica desde tiempos prehistóricos y centurias antes de que llegaran los europeos en el siglo dieciséis.

Por lo tanto, una primera apreciación sería la de suponer que todas las Flautas de Pan andinas (ejemplo: mare-mare de Venezuela, zampoñas o sikus de Bolivia y de Perú, capadores del sur de Colombia, rondadores y payas del Ecuador) son instrumentos prehispánicos y aborígenes de cada país.

El Rondador es un buen ejemplo del hibridismo organológico entre lo aborígen andino y lo hispano. Este instrumento posee una particular estructura musical en el ordenamiento de sus sonidos.

La principal característica que lo hace diferente a cualquier otro aerófono de su misma familia es que incorpora una sucesión alternada de dos voces a distancias de un intervalo de tercera, dentro del mismo



cuerpo, haciendo uso de las 7 notas de la escala diatónica europea. Esto implica dos cosas:

En primer lugar, un conocimiento desarrollado de la pentafonía, ya que como veremos en escala, pese a que incorpora las 7 notas de la escala diatónica, es un instrumento esencialmente pentáfono, debido a que la primera voz (la voz principal que lleva la melodía) expone la escala pentafónica completa. Sobre este punto no es difícil aceptar que cierta clase de pentafonía era ya conocida en los Andes antes de la llegada de los españoles.

En segundo lugar, una experiencia musical con la armonía, que permite incorporar los intervalos armónicos de tercera. Sobre este punto, es lo más aceptable pensar que fue resultado de la influencia de información musical europea, especialmente a través de instrumentos polifónicos de acompañamiento, tales como los laúdes traídos a América por los conquistadores.

Sobre la denominación de “Rondador”, palabra castellana, podrían existir dos explicaciones: La primera que los españoles al observar la danza del instrumentista que realizaba giros o “rondas” sobre el terreno al compás de su música, denominaron “Rondador”, tanto al ejecutante como al instrumento.

La Segunda, tal vez menos convincente, que desde la Colonia en adelante se generalizó en las ciudades de la serranía la imagen “ronda” nocturno, personaje generalmente aborígen, que recorría las oscuras calles coloniales en labor de vigilancia sirviéndose para su trabajo de un “Rondador” para anunciar sus “rondas” y de un farol portátil para alumbrarse. A este personaje también se lo llama “sereno”.

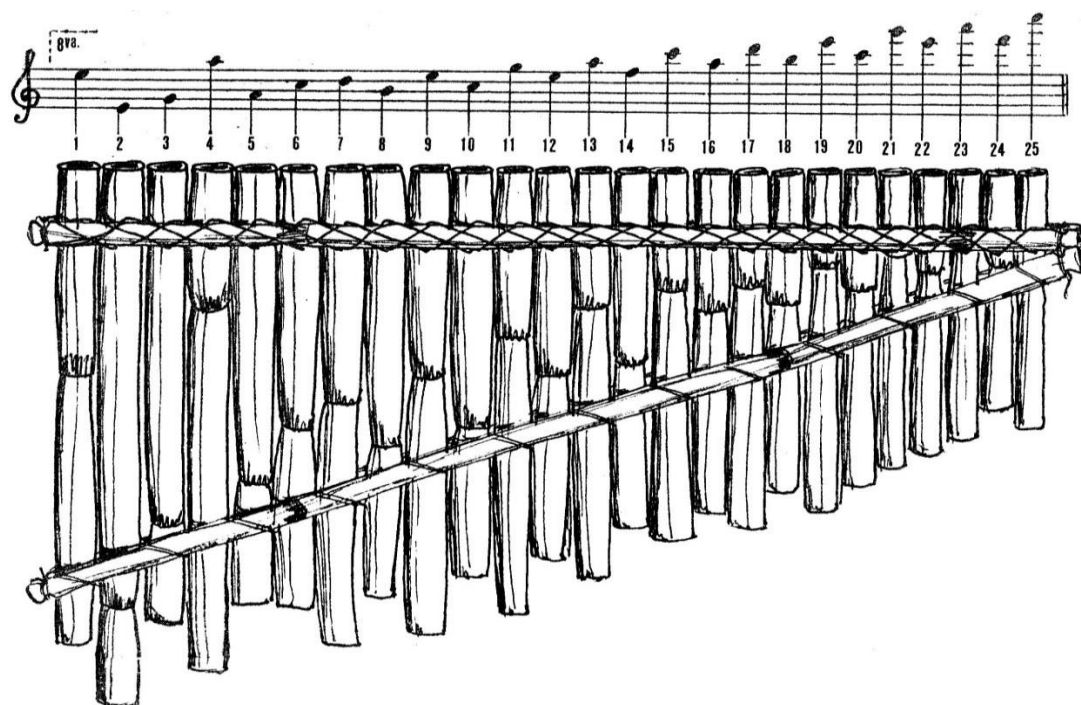
La figura tomada de un dibujo hecho en 1866, por Conselheiro (Lisboa), nos muestra al sereno o ronda nocturno con su equipo e indumentaria característicos.



Está clasificado dentro del grupo de las llamadas Flautas de Pan, debido a que la insuflación se realiza de forma directa por el orificio superior de los tubos, hacia adentro, sin necesidad de lengüetas ni artificio alguno en la embocadura. El nombre de Flauta de Pan tiene su origen en la mitología de la antigua Grecia. De acuerdo a la leyenda, el dios Pan se enamoró de la ninfa Siringa; ésta, huyendo de aquél se convirtió en carrizo, por el encantamiento de una deidad protectora. Pan tomó estos carrizos y construyó la primera “Siringa” o “Flauta de Pan” para consolarse con su interpretación.



El Rondador está constituido por un conjunto ordenado de canutos dispuestos uno junto al otro, unidos y presionados mediante dos pares de barritas abrazadoras, un par superior y otro inferior, con dirección convergentes, hechas del mismo material que el instrumento, sujetos mediante una delgada cuerda de cabuya que ata los canutos a las barritas de sujeción. Los canutos están distribuidos en orden ascendente escalonado, del más largo al más corto. En el gráfico además se muestra la numeración de los canutos y su relación con los sonidos.



El ordenamiento en función del tamaño de los canutos es netamente formal, mientras que el de la altura del sonido que producen estos, está determinado por la longitud y diámetro de la columna de aire que se forma desde el nudo hasta la boca del canuto.

Existen diversos tamaños de rondadores; un rondador grande posee entre 30 y 35 canutos, mientras que un rondador pequeño alrededor de 16. Segundo Luis Moreno afirma que en la región interandina existe un rondador pequeñito de solamente 8 canutos al cual los aborígenes lo llaman “paya”.

TABLA DE DIMENSIONES Y SONIDOS				
Número de Canuto	Longitud Total c.m.	Columna de aire c.m.	Diametro Interno c.m.	Sonido
1	14,2	6,1	1	Mi-6
2	16,6	13,1	1,15	Mi-5
3	13,4	10,6	1,1	Sol-5
4	14,9	4,1	0,9	La-6
5	13	9,3	1,15	La-5
6	13,1	7,7	1,15	Do-6
7	14,2	6,9	1,1	Re-6
8	12,6	8,3	1	Si-5
9	13,9	6,1	1	Mi-6
10	12,1	7,7	1,15	Do-6
11	13,1	4,9	0,9	Sol-6
12	11,5	6,1	1	Mi-6
13	12,2	4,1	0,9	La-6
14	10,6	5,6	0,85	Fa-6
15	11	3,5	0,8	Do-7
16	10,1	4,1	0,9	La-6
17	10,6	3,4	0,8	Re-7
18	9,5	4	0,8	Si-6
19	10,1	2,9	0,75	Mi-7
20	9,2	3,5	0,8	Do-7
21	8,8	2,4	0,65	Sol-7
22	8,5	2,9	0,75	Mi-7
23	8	2,2	0,6	La-7
24	7	2,7	0,6	Fa-7
25	7,6	1,7	0,6	Do-8

El Rondador es esencialmente un instrumento pentafónico aunque contiene las 7 notas de la escala diatónica, Decimos esto porque debemos diferenciar en el Rondador una primera y una segunda voz.

La primera voz contiene exactamente las notas de la escala pentafónica menor (la, do, re, mi, sol), la segunda voz hace un canto paralelo a la primera voz, a distancia de un intervalo de tercera (mayor o menor) en la escala heptafónica. >>¹⁸

¹⁸ Luzuriaga, Diego. Tobar, Ataulfo. *El Rondador*. IADAP. Departamento de Investigación y Documentación. Impresión Talleres IADAP. Quito-Ecuador (1980). Págs. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10



Como se comentó anteriormente, quizá los instrumentos autóctonos más representativos del Ecuador son el pingullo y el rondador.

Este último es de uso permanente por los músicos del país, en la ejecución sobretodo de música popular ecuatoriana, ya que su característica sonora y timbre es muy particular, y adicionalmente su distribución tonal pentafónica con la segunda voz, ofrece una tímbrica propia de la expresión indígena.

<<Un estudio detallado y profundo sobre el origen y desarrollo de la música indígena americana, es una empresa punto menos que imposible, por la falta de documentos escritos que hagan luz en el sendero de una prolija investigación.

Si a raíz de la Conquista española algún músico entendido se hubiera tomado el trabajo de coleccionar ordenadamente los cantares y las danzas indígenas, hoy no existiera dificultad para realizar una clasificación científica de nuestro folklore indígena.

Pero no ha sido así, desgraciadamente, y aunque los historiadores de aquella época nos dicen que la música y la danza formaban parte esencial de los ritmos y fiestas de los aborígenes, sus noticias son escasas, por no decir nulas, acerca de la condición y cualidades de los instrumentos de que se servían y de la clase de música que ejecutaban los aborígenes.

En algunos lugares de esta Nación, en donde los indios han adoptado la lengua y las costumbres de los blancos, han desaparecido la música y los instrumentos indígenas; como pasa en la región del litoral.

Con todo, basados en el principio de que los pueblos más intelectuales, más adelantados han sido siempre los más aptos para las manifestaciones del Arte, y conocidas las condiciones de elevada cultura a que había llegado el Reino de Quito, que en sus últimos años formó parte principalísima del Imperio de los Incas, no será aventurado suponer



que la música hubo llegado en esta Nación, al tiempo de la Conquista española, a un grado relativamente superior de progreso. >>¹⁹

Pienso que en su afán de conquista y codicia, los españoles no lograron apreciar y reconocer una cultura que aparentemente les era inferior, y no pudieron ni quisieron conservarla.

Con el pasar del tiempo se dieron cuenta y nos damos cuenta que históricamente acabamos con una expresión musical que se debió conocer, aunque lo del mestizaje ha sido y será inevitable, por la condición humana de relación social, propia de su evolución.

<<Los indios de la altiplanicie siguen haciendo uso de varias formas de bocinas, las que actualmente las suenan para advertir en las ciudades y poblados al paso de partidas de ganado vacuno, y durante la lidia popular de toros. La quipa o churo lo usan para congregarse las muchedumbres a las mingas o trabajos colectivos, y aún para reuniones de carácter subversivo. La quipa, con sus dos o tres sonidos roncros y ásperos, fue entre los indios, igualmente que la bocina, instrumento guerrero.

Con el nombre onomatopéyico de Chil-chil han sido designados los cascabeles, que en los tiempos prehistóricos los han tenido de bronce y de oro, como se comprueba con los que existen coleccionados en el Museo Municipal de Guayaquil.

Los indios del altiplano del Ecuador usan tamboriles de diversos tamaños; desde los grandes, que en algunos lugares llaman tamboras, hasta un pequeñito como de diez centímetros de diámetro. Cuando combinan simultáneamente tamboriles de diferentes tamaños, cada cual sostiene su ritmo peculiar. >>²⁰

¹⁹ Moreno, Segundo. *Historia de la Música en el Ecuador. Tomo 1. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito-Ecuador (1972). Págs. 25, 26*

²⁰ Moreno, Segundo. *Historia de la Música en el Ecuador. Tomo 1. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito-Ecuador (1972). Págs. 84, 85*

1.3. Primeras Formas Musicales

Las expresiones musicales, en definitiva estuvieron asociadas a deidades y divinidades, que a los indígenas les resultaba difícil entender o no tenían explicación, por esa razón realizaban cultos en agradecimiento o por temor a ciertas manifestaciones de quienes consideraban sus dioses y el efecto que tenían sobre ellos y su diario vivir. Producto de estas expresiones musicales indudablemente debieron existir formas estructuradas que permitían hacer uso de ellas para cada actividad, rito, fiesta, celebración, etc.

<<Lo andino es un proyecto de identidad e integración y un proceso cultural dinámico. La música andina es la música de estos pueblos, de estas culturas, producidas a través del tiempo, por indios, criollos-mestizos, negros... por una sociedad históricamente jerarquizada; es una música vigente y en constante innovación.

El indígena del agro ecuatoriano busca vivir en armonía con la tierra o Pacha Mama. Los instrumentos musicales, regalo de los dioses, son un vehículo de acercamiento a la divinidad. En ese contacto y búsqueda, se producen las más hermosas canciones, cantos a la madre tierra, a sus frutos, animales, fiestas, arrullos infantiles, cantos de amor, etc. >>²¹

Se debe señalar algo que es importante, sobre las ideas religiosas en el Reino de Quito, ellas eran el motivo para el uso y la utilización de cantos y con ellos la ejecución de instrumentos musicales que indican la necesaria práctica de la música en su vida social y espiritual.

<<Había gran variedad de divinidades entre las diversas etnias del Ecuador pre inca y prehispánico, pues se diferenciaban las de una parcialidad con las de otra. Sin embargo, algunos mitos eran comunes, y

²¹ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Pág. 37



algunas deidades eran generalmente veneradas por todos. Siendo ésta una región ecuatorial, obvio es pensar que el culto al Sol era generalizado: así lo reconoce el propio Cieza de León, lo que se comprueba por la representación iconográfica arqueológica transmitida luego al arte colonial. También la Luna y las estrellas recibían culto, solas o asociadas con el del Sol. Otro culto sumamente generalizado era el de las montañas, aunque variaba, según las zonas, el nevado o el volcán objeto de adoración: había algunos cuyo significado religioso tenía jerarquía especial sobre los demás. Los fenómenos de la naturaleza (tempestades, rayos, granizo, aluviones, inundaciones, arcoíris, sequías, monstruosidades, etc.) eran también venerados. Árboles y animales que les producían asombro, y entre éstos los más peligrosos y feroces (puma, oso, serpiente) recibían adoración. Igualmente aves: guacamayos, aguilarpías, cóndores. Había deidades benéficas y maléficas según el bien o el mal de que les atribuían ser causa.

Sus ídolos eran naturales, como el caso de la esmeralda Umiña de los mantas; o artificiales, como en estatuillas o figuras de piedra, cerámica, hueso o madera con figuración antropo, zoo, o fitomorfa. Ciertos diseños no figurativos, principalmente geométricos, aunque también abstractos, parece que recibían interpretaciones religiosas. Usaban amuletos de variadas clases y materiales para diversos menesteres de la vida diaria.

Las fiestas religiosas solían coincidir con los solsticios y equinoccios y los cambios del ciclo agrario. Era frecuente la embriaguez vinculada al culto, aun el consumo de drogas alucinógenas. Existieron sacerdotes y hechiceros. Se practicaba la magia. Eran también frecuentes las ceremonias al aire libre, como entre los caranquis, con cantos y lamentos religiosos, inclinaciones rituales, oblaciones, ofrendas, ayunos y oraciones.

Creían en la supervivencia del alma a juzgar por las costumbres funerarias, entre ellas proveer de alimentos a los muertos y prender

fogatas en el camino recorrido con el cadáver del difunto, así como dotar a éste de ajuar funerario.>>²²

Como ya se ha mencionado, la ejecución de los instrumentos musicales formaban parte importante de las celebraciones indígenas, y aunque no conocemos a ciencia cierta qué forma musical utilizaban, se presume que sus melodías y combinaciones musicales en base a los instrumentos encontrados eran más bien de tipo minimalista, motivos musicales o melodías cortas, repetidas constantemente, con ciertas variaciones no muy elaboradas musicalmente, por la limitada producción de sonidos que tenían los instrumentos.

Así también lo menciona Gerardo Nicola en su obra *Historia de la Provincia del Tungurahua*, <<algunas artes se practicaban entre nuestros aborígenes. Entre los principales podríamos citar: la música. Para producirla, empleaban algunos instrumentos como el tambor, la flauta (pingullos), la flauta de pan (rondador), la ocarina, instrumentos todos propios para producir únicamente melodías sencillas y melancólicas. Su música ofrece sólo cadencias simples y desprovistas de toda combinación armónica y consistían, generalmente, en repeticiones monótonas de un corto número de sonidos. La escala de su música era pentafónica.

Practicaban la danza y sabemos que había una de carácter religioso empleada en la adoración al Sol y la Luna y en estas manifestaciones de adoración se hacían sacrificios humanos. Además había los bailes que practicaban en sus fiestas de divertimento, cuyos rezagos parece que se encuentran en los bailes del Yumbo y los Sanjuanitos que se practican hasta hoy.

En los bailes populares, la mujer parece que saltaba sobre su propio terreno, mientras el varón lo hacía en contorno de ella, dando un sentido de conquista y agresión. Posiblemente había otros bailes como el del

²²Salvador, Jorge. *Breve Historia contemporánea del Ecuador*. Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá-Colombia (2009). Págs. 73, 74, 75

curiquingue, del que nos ocuparemos posteriormente, que lo llevaban a cabo en determinadas fiestas. Por lo demás, las danzas eran lentas y de ritmo pausado y en sus cantares ponían de manifiesto el carácter serio y melancólico de la raza. >>²³

Se debe considerar además que con la música y sus instrumentos, evidentemente se debió hacer uso de los cantos y alguna literatura, la misma que no puede estar alejada de la música, ya que quizá, lo más acertado es que el inicio del aspecto musical está precisamente en la expresión oral. No hay que olvidar que la voz humana constituye el primer instrumento fonador, productor de sonidos.

Frente a esta idea, nos cuenta Hernán Rodríguez Castelo, sobre la literatura precolombina, que: <<No todo lo que es literatura ecuatoriana comienza con la llegada del español y el inicio del proceso de mestizaje, complejo y de ricas resonancias culturales. Hubo sin duda una literatura anterior a todo aquello. Era impensable que pueblos que tanto desarrollo tuvieron en lo económico, social, militar, político y cultural hubiesen carecido de literatura.

De lo que esas gentes que poblaron los territorios que serían más tarde la Audiencia de Quito y hoy, aunque tremendamente disminuidos, son la República del Ecuador carecieron fue, de escritura. Y, al ser la escritura la manera de fijar y transmitir fielmente las manifestaciones literarias, esa literatura difícilmente rebasó ciertas fronteras de espacio y tiempo.

Pero sí las rebasó, porque tuvo maneras de fijarse y transmitirse. Los pueblos sin escritura compensan esa carencia con recursos especiales. Son los de la tradición oral, que también tienen sus maneras de dar a ciertos textos especialmente valiosos o importantes la fijeza que les asegure su permanencia en el tiempo y el rebasamiento de los ámbitos espaciales en que fueron dichos.

²³ Nicola, Gerardo. *Historia de la Provincia del Tungurahua. TOMO I. Editorial Pío XII. Ambato-Ecuador (1994). Pág. 25*



Uno es la música. Un texto convertido en canción asegura su fijeza y transmisión y puede perdurar, sin alteraciones, largamente.

Otros son recursos estrictamente literarios: el ritmo y el metro; ciertas imágenes en las que no se puede tocar nada sin deshacerlas. O los núcleos narrativos y enlaces de una narración.

El cofre en que esos pueblos van depositando lo mejor de sus sabidurías es el folclor. Ellos lo guardan allí, cifrando esas sabidurías en cantos y música, pinturas y diseños, esculturas y cerámicas, narraciones y poemas, adivinanzas y fórmulas sapienciales, juegos y objetos en que dejaron impresa su marca.

Y el hombre moderno de culturas escritas ha urdido maneras de sacar esos tesoros. Es decir, de descifrar aquello en esas creaciones populares cifrado. Esa es la ciencia y arte del folclor.

Indagaciones folclóricas son las que han podido entregarnos elementos para rehacer la literatura de esos antiguos antepasados nuestros. Sería un error anticientífico exigir de esas recuperaciones el rigor de un código escrito que pudiera contrastarse con otros códigos hasta llegar a la versión definitiva, que se suele llamar “canónica”, de ese texto.

Para penetrar por estos caminos en ese mundo tenemos que despojarnos de nuestra mentalidad de cultura escrita, y, peor, si positivista, y sus requerimientos.

1.3.1. Las fiestas y la literatura primitiva

Hechos centrales de esa vida cultural de que fue elemento importante la literatura son las fiestas, fiestas que, al menos las más solemnes, aún perviven en pueblos y comunidades de nuestra serranía.

El historiador jesuita recorre mes a mes esas fiestas que él pudo registrar a poco más de siglo y medio de la conquista y a más de dos siglos y medio de estos comienzos del siglo XXI:



Diciembre, el **Raymi**, fiesta solemnísimas de baile, precedida por ayuno;

Enero, **Uchuy-pucuy**, o fiesta de los primeros cogollos del maíz;

Febrero, **Hatum-pucuy**, o crecimiento del maíz;

Marzo, **Paucar-huatay**, fiesta de primavera o florecer, una de las cuatro principales, con renovación anual del fuego sacro, sacrificios y banquetes y bailes

Y así los otros meses, hasta el **Capac-Raymi**, baile general concluida la siembra del maíz.

Como se verá, el ciclo festivo correspondía al ciclo agrícola, el que, a su vez, dependía del ciclo solar. De allí su supervivencia en pueblos aún agrícolas, a los que los períodos solares marcan los tiempos de siembra y cosecha, que son los de esperanza y de realización de esa esperanza.

En estas fiestas agrícolas, dijo el cronista mayor de las antigüedades quiteñas, lo más eran música y danzas, estas con sus coreografías elementales y evoluciones procesionales. Pero había en algunas fiestas cantos y esto nos pone ante una primitiva manifestación literaria.

Del **Aymuray**, fiesta de mayo, se dice que el acarreo del maíz a las trojes se hacía “acompañado de músicas y cantos en forma de procesión solemne”. De la **Ayarmaca** -o celebración de los difuntos- recogió Velasco algo para el buceador en esta literatura aún más significativo: “la hacían una vez al año, con fiesta lúgubre de músicas funestas y tristes cantos.

En ellos relataban las proezas y hazañas de los respectivos difuntos de cada tribu o familia”. Y añadió algo aún más incitante, aunque solo lo dio como probable: “es probable que este mismo mes se representasen las tragedias de que hacen mención los escritores, como alusivas a los hechos de sus antepasados.

1.3.2. Los cauces o géneros en lo literario

Basados en estas noticias transmitidas por nuestro primer historiador, espíritu sorprendentemente atento a todas las supervivencias de historia y vida de los pueblos del Reino de Quito, y en indagaciones históricas y folclóricas posteriores, no solo ecuatorianas: también bolivianas y peruanas, podemos aventurar un panorama de esa literatura. Sus cauces fueron cuatro:

- Épica
- Lírica coral e individual
- Teatro
- Prosa sapiencial y narrativa

Y esto en dos ámbitos: lo religioso o sacro y lo profano.

Atendiendo pues, a esto, así podría organizarse la gran matriz de la literatura precolombina:

Importa tener presente que se trata de una matriz estructural, teórica, y en el caso ecuatoriano no todas esas casillas se han llenado con obras recuperadas, y en casos, ni siquiera con noticias válidas de obras.

En cuanto a la matriz misma, en las casillas de la lírica se han puesto nombres. Y ello es porque en el área andina se conocen las producciones correspondientes.

En la lírica individual religiosa, tenemos el **huacaylli**, poema de invocación, adoración, exaltación de espíritu religioso. Plegarias sacerdotales. Estrofas asonantes o consonantes de cuatro a cinco versos endecasílabos u octosílabos.

En la lírica religiosa coral tenemos el **huaylli** y el **wawaki**. El **huaylli** es canto de reverencia al soberano, al estilo de los “Himnos de



Atahualpa”. El **wawaki** podía ser religioso o profano; en cualquier caso era canto de amor que solemnizaba ceremonias y ritos colectivos. El religioso cantaba a Wiracocha (el Dios Sol) y a la Pacha Mama (la Tierra nutricia).

En la lírica profana individual es donde hallamos el mayor número de nombres.

El **arawi** (que acabaría refugiándose en la tristeza del **yaraví**) era la poesía lírica por excelencia: expresión intensa de sentimientos. Y el **urpi** no es sino una de las formas del **arawi**: el arawi erótico, teñido de nostalgia. Tomó su nombre de “urpi”, la paloma, que era la metáfora preferida para la mujer amada. El **aymoray**, también poema amoroso, se diferenciaba del urpi porque era más alegre y de ritmo más ágil.

Y del **huayno** –que sobrevive en Bolivia y el Perú como tonada que se canta y baila- ha destacado un estudioso: “Su presteza danzarina, su requiebro de jolgorio, su cadencia aparentemente lenta y que admite y exige el redoble acelerado de los requiebros (que equivalen al zapateado del baile en sí)”, añadiendo que tomaba motivos de la vida cotidiana.

El **jaili**, la forma más frecuente de lírica profana coral, era canto de carácter dialogal, en tono de himno, que solemnizaba ocasiones de euforia y regocijo, tanto rurales –cosechas-, como sociales –retorno de guerreros victoriosos, entrada de monarcas o jefes-. Eran composiciones de seis a ocho sílabas por verso, de factura suelta, asonantados, en grupos estróficos pautados por la exclamación “¡jaili!”, casi siempre dicha por el coro. >>²⁴

Como se mencionó, podemos notar que el aspecto literario en nuestros indígenas pudo haber sido el inicio de ciertas formas musicales o ritmos, de los cuales se tiene ciertas evidencias y que fueron utilizados en sus

²⁴ http://www.hernanrodriguezcastelo.com/literatura_precolombina.htm. Hernán Rodríguez Castelo-Literatura Ecuatoriana-Capítulo I-Literatura Precolombina

cantos y bailes, para sus festejos, celebraciones y rituales, los cuales combinan sin lugar a duda música y literatura; pareciera que todo aquello estuvo definitivamente relacionado con lo divino. De ahí que ciertos ritmos ecuatorianos tienen la denominación de pre hispánicos, aunque en lo meramente musical no se cuente con pruebas fehacientes, indudablemente por cuestiones tecnológicas y por lo difícil de mantenerlas de generación a generación, además casi fueron eliminadas por los españoles en la conquista.

1.3.3. Intercambio cultural con los Incas

Se debe tomar en cuenta cual fue la influencia de los incas en nuestro territorio ecuatoriano, aunque no fue por mucho tiempo, pero sin embargo hubo un intercambio cultural. Los incas con la conquista trajeron su cultura, aunque quizá tenga gran similitud con la de los indígenas en general en cuanto a creencias y deidades, pero sin embargo hay que destacar que desarrollaron una adecuada organización social, la cual estuvo bien estructurada, y lo que posiblemente contribuyó a su expansión territorial, ya que demostraron además de su disciplina militar, destrezas y acertadas estrategias de guerra.

<<Para entender la música andina es necesario profundizar en el conocimiento de su cultura, o la coexistencia de varias subculturas simultáneas. Algunas manifestaciones culturales de origen inca fueron aceptadas e innovadas en la sociedad quiteña.

En lo musical, en la época del Incario hubo un proceso de cambio cultural, de innovación, (variación, invención, préstamo cultural, aceptación social, eliminación selectiva, integración).

Nuestros aborígenes no fueron receptores pasivos, hubo un dinámico intercambio y préstamo cultural, propiciados por los aparatos de control social: mitmajkuna (mitima, mitmaj, mitmaq) “gente transplantada por el estado inca”

Cañaris y Chachapoyas fueron ubicados en las cercanías del Cuzco (Perú); en El Quinche, Cotacollao y Pomasqui (actual provincia de Pichincha, Ecuador), Cayambis (de Cayambe, Pichincha, Ecuador) fueron ubicados en las plantaciones de coca de Ancara y Huánuco (Perú); algunos Quitus en las orillas del Lago Titicaca (Bolivia, Perú); los wanakuntu de Huancabamba y Ayavaca (norte del Perú) en el valle de los Chillos, Uyumbicho (Pichincha), Achambo (Chambo, actual provincia de Chimborazo). El aporte de los mitimaes Salasacas (ubicados en la actual provincia de Tungurahua, Ecuador) y Saraguros (provincia de Loja, Ecuador), es significativo.>>²⁵

Según nos cuenta Mario Godoy Aguirre, varias comunidades indígenas ecuatorianas fueron ubicadas en algunos sectores de lo que hoy es el Perú y comunidades de los incas se los ubicó en territorios ecuatorianos. Así, <<nuestros indígenas aportaron al desarrollo cultural de los incas y su música.

Por ejemplo se conoce que el P. José Acosta: Cuando él levantaba el templo jesuítico en el Cuzco (Perú), recibió la entusiasta ayuda de los mitimaes Cañaris (de las actuales provincias de Azuay y Cañar, Ecuador), espontáneamente le llevaban piedras labradas, extraídas de la fortaleza aborigen de (Sacsayhuamán). Marchando en procesión, adornados con atavíos nativos y cantando en su idioma.

Las islas: La Tolita, Salango, El Muerto, Santa Clara, La Plata (costa ecuatoriana), además de ser centros internacionales de activo comercio, y/o adoratorios, sin duda, también fueron puntos de convergencia e intercambio musical. >>²⁶

²⁵ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Pág. 38

²⁶ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Pág. 38, 39



Es evidente notar que por ejemplo cuando hubo el periodo de extensión territorial de los incas hacia el norte a pesar de que fue relativamente corto, ya que el contacto con las poblaciones del territorio ecuatoriano data de poco tiempo antes de que llegaran los conquistadores hispánicos, hacia el siglo XVI, el intercambio cultural y musical se dio, ya que se puede entender que ritmos como el Sanjuán (huayño) al igual que el Yaraví se halle extendido en buena parte de los países de la región andina. Existen varias similitudes en lo musical.

<<Sobre la música prehispánica hay muy pocos datos, y los que se conocen, se han obtenido por medio de estudios arqueológicos, el folklore, tradiciones, o por deducciones obtenidas a través de la observación directa.

Es un mayúsculo y generalizado error, el señalar a toda su manifestación musical anterior a la conquista española, como vestigio o elemento representativo de la Cultura de los Incas. Analizando detenidamente la prehistoria ecuatoriana, se puede deducir que el influjo de la cultura incaica es muy corto.

“Teniendo como tenemos cuatro y medio milenios de historia de nuestras culturas autóctonas, perfectamente ecuatorianas, resulta hasta ridículo enfatizar la parcial invasión incaica, invasión foránea y de relativamente poca duración en lo temporal: 39 años para ser exactos”.
(Emilio Estrada)

González Suárez, también afirma que en las tribus y hordas de la región litoral, oriental y en algunas de la sierra, los incas en ningún momento ejercieron influencias o dominio. No es aventurado afirmar que varios instrumentos musicales primitivos, cánticos y danzas, tuvieron su génesis en el actual territorio ecuatoriano. >>²⁷

²⁷ Godoy, Mario. *Florilegio de la Música Ecuatoriana. Tomo I. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Pág. 11*

Mario Godoy nos ofrece un aporte significativo, sobre aquellos cantos que los indígenas utilizaban, con varios propósitos y están basados y cimentados justamente en la expresión oral.

1.3.4. <<Cantos ancestrales

Para comprender los cantos ancestrales de la música del actual Ecuador, conviene conocer la “oralidad” (se entiende por oralidad, a toda sonoridad musical). Los ejes de la música de espacio oral son:

- Causalidad instrumental. Son formas reservadas al uso, según la edad, sexo, trabajo determinado, o cuerpo profesional.
- Finalidad inmediata y explícita de la música, como género oral. Procede de la voluntad de conservación del grupo social en el que se produce. Así tenemos a los cantos rituales, cantos guerreros, etc.
- Cantos de circunstancia, personales: amor, dolor, colectivos, cantos para la liberación, de los oprimidos, espirituales negros, etc.

Antes de la llegada de los españoles, en el actual territorio ecuatoriano, varios señoríos étnicos tenían su propia lengua. Entre las lenguas que se hablaban en el actual Ecuador están: el sarancé o saranze, cañari, puruhay, colorado, cayapa, cuaiquer, cara, palta, quillacinga, etc. Muchas palabras han sido interpretadas, traducidas, o adaptadas al español, de una manera imprecisa, ambigua, o incompleta, bajo la lógica particular hispana, y el impacto del enfrentamiento de dos sociedades (cultura colonial ibérica y cultura colonial indígena) asimétricamente integradas y basadas en una relación estructural de dependencia.

El aravicu o aravec.- En la época de dominación incásica (1487-1534), seguramente, el aravicu o aravec fue el encargado de perpetuar la historia y las tradiciones del pueblo, especialmente de los pueblos desarraigados, trasplantados, ellos expresaron en cantos, la alegría, la tristeza, la inconformidad, el desarraigo.

Juan León Mera menciona a los aravicos como poetas que celebraban las hazañas y virtudes de Huayna Cápac, y las maravillas de la naturaleza americana. Además, señala que los indígenas parece que nunca separaron la poesía de la música. Mera transcribió el poema Atahualpa Huañi, elegía a la muerte de Atahualpa, escrito posiblemente por un cacique de Alangasí, población cercana a Quito.

No se puede hablar únicamente de la influencia incásica; en la música del actual territorio ecuatoriano, hubo ínter aprendizajes y aportes mutuos. Algunos de nuestros señoríos étnicos fueron trasplantados a lejanos sitios del Tahuantinsuyo, por ejemplo, varias familias Cañaris (pueblo aguerrido del actual austro ecuatoriano), o selectos soldados, fueron ubicados en las cercanías del Cuzco-Perú. Estas familias aportaron, se nutrieron e influyeron en la música incásica.

Cantos (Wakay, cantak, Ilaquichina, chusina, taqui)

El ecuatoriano Glauco Torres Fernández de Córdova, en el Diccionario Kichua-Castellano, define los siguientes términos:

Arahui (Arawi, yavarí).- Género de poesía de la literatura kichua. El arawi, por razón de su propia etimología, durante mucho tiempo era el nombre con que se conocía todo verso, toda canción. Tenía su origen en el verbo arawij o arawíkuj (aravicu) eran dos formas sustantivales con que se designaban al versificador, esto es el poeta. Con el transcurso del tiempo y conforme venía evolucionando la poesía se circunscribió al significado de la palabra arawi a una manera peculiar de poesía amorosa. Esta manera fisonomizaba por la delicadeza del sentimiento, por el sentimiento puro que debía dominar en el verso en virtud de las limitaciones que sufría la expresión del amor en sus actitudes animadas por la alegría o por el dolor. En ningún momento admitía el arawi explosiones de erotismo malsano ni derrames de desesperación.

Pocas veces abarcaban motivos ajenos al amor. A diferencia del yaraví colonial, que solo reconocía la tristeza como contenido, el arawi incaico



daba cabida también a la alegría. Por esta razón tomaba diversas denominaciones de acuerdo con el sentimiento que le inspiraba. Jaray arawi, era la canción del amor doliente; Sank'ay arawi, la de la expiación; kusi arawi, súmaj arawi, warijsa arawi, las de la alegría, la belleza, la gracia.

Huahuaki (wawaki).- Género de poesía kichua. Este género, de sabor peculiar, se cantaba en forma dialogada. El amor frívolo, el ingenio agudizado por el afán galante del hombre y la posición de apariencia defensiva de la mujer le daban vida. Un coro formado de individuos de un sexo iniciaba el canto y era respondido por otro del sexo opuesto.

Una modalidad distintiva del Wawaki (huahuaki) radicaba en su estribillo breve que a manera de exclamación se repetía detrás de cada verso. Esta repetición no produce monotonía ni desvirtúa los valores del poema; al contrario, le da un relieve sugestivo, un fondo persistente sobre el cual se destaca la belleza del conjunto.

El wawaki se cantaba principalmente en las festividades consagradas a la Luna o durante las épocas en que había que cuidar las cementeras de la incursión de los animales dañinos. Entonces, al borde de los maizales se reunían los jóvenes de ambos sexos y se esparcían con los cantos de la qhashwa (kashua) y el wawaki.

Kashua (Ghashwa).- Género de poesía kichua. Era el canto y la danza de la alegría. Buscaba motivos con modalidades festivas. Jóvenes de ambos sexos, reunidos en las fiestas o por las noches junto a las cementeras, danzaban en rueda y cantaban los versos de la ghashwa al son de la quena, el wankar-tambor y la antara-zampoña.

Taki (Taqui).- Canción, canto, tambor. El Taki estilo de verso cantado, era seguramente el que mayor amplitud temática gozaba. Forma sustantiva del verbo tákiy (takina)-cantar-, podía expresar cualquier



emoción o cualquier sentimiento, o simplemente algún signo o virtud de la naturaleza.

Takina.- Cantar, componer takis, arrullar.

Taqui.- Es la forma infinitiva del verbo cantar o bailar. Taqui es el bailarín, o el que canta y hace bailar a los demás. Con el pasar de los años, la palabra Taki se ha modificado, ahora, es definida únicamente como: canción, canto.

El Danzante, tushuc.- En quichua, tushuna, tushuy, significa danzar, bailar, saltar; y tushuc es el bailarín, el que danza (danza compuesta de algunos integrantes). Tiene cierta analogía con el taqui, en todo caso conviene señalar que el tushuc, (el personaje) de la zona andina ecuatorial, no danza y canta simultáneamente. Cronistas, historiadores, viajeros, citan en sus obras a los danzantes guerreros, quienes además de lucir penachos de plumas y adornos de oro y plata, portaban sus armas.

Hayllis (Huaylli, jailli, aylli).- Según Anna Gruszczynska, Haylli es el nombre de una canción de triunfo, canción de victoria. Este género aparece en dos contextos, que parecen ser bien diferentes: como una canción de guerra y como una canción agraria. Sin embargo, el significado de haylli en ambos casos es el mismo: es coronamiento de una batalla victoriosa o una feliz terminación de los trabajos del campo.

Jahuay.- Es un término que tiene analogía con el vocablo quechua haylli. El jahuay es canto de regocijo en guerras y chacras. Es un canto ritual de las cosechas. Jahuay significa: Arriba, que da ánimo o vivifica.

Monseñor Silvio Luis Haro Alvear enfatiza el carácter guerrero del jahuay. Jahuay es una canción de la región andina para expresar el triunfo y la alegría de la victoria, de la cosecha, del esfuerzo. El jahuay es el canto andino tradicional más representativo de Ecuador.

Mashalla.- Etimología quichua. Canto ritual del matrimonio, tinguinacuy o casaray de los andes ecuatorianos. Sus estrofas fueron una larga letanía que enumeraba los deberes conyugales. Juan Agustín Guerrero Toro, en la obra *Yaravies Quiteños* (1883), recopiló, entre otros cantos, El Mashalla. Guerrero en una nota explicativa dice: “El Mashalla acostumbran a cantarlo los indios en sus casamientos a manera de consejo a sus hijos”. >>²⁸

En textos anteriores se comenta sobre el hecho de que inclusive en la región amazónica, en las tribus del oriente ecuatoriano se dan y se dieron formas de expresión musical que corroboran lo ya mencionado. Por ejemplo, en sectores de las cercanías de la Ciudad de Macas, existen varios destinos turísticos en los cuales se puede encontrar grupos indígenas dedicados a exponer sus tradiciones, costumbres, su alimentación y vestimenta, y son evidentes sus rituales cuando por ejemplo van a sumergirse en el agua de un río o en una cascada, utilizan cánticos en sus propios idiomas que no siempre son el quichua, aunque quizá sean alguna variedad de este, rituales que toman unos minutos, acompañados de cánticos y movimientos, sin necesariamente usar instrumentos musicales.

Otro aporte que nos ofrece Phillip Wilhelm, en relación al sector de la Amazonía, mismo que incentiva a creer en la idea de que en el Oriente ecuatoriano no hubo quizá influencia española y mucho menos inca. Así:

<<El Shaman ha estado siempre en el centro del quehacer musical. A veces considerado como el médico o el sanador para el cual la interpretación de la música es un acto sagrado. La música espiritual y los rituales que se realizan junto con ella son realizados únicamente por el shaman. El shaman es considerado como un medio de comunicación entre la vida terrenal y las realidades divinas.

²⁸ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55



En la selva, los diferentes momentos de la vida tales como el nacimiento, el matrimonio o la muerte son también expresados musicalmente. Mientras que hay muy pequeñas diferencias en la forma en que cada canción es interpretada, la mayoría ha permanecido consistente a través del tiempo. Por ejemplo, existe un protocolo a seguirse cuando una persona va a contraer matrimonio. Existe también una canción específica si alguien muere. Casi todos conocen esas canciones simples y repetitivas y pueden identificar los eventos que ellas representan simplemente al escuchar sus melodías.

La música se utilizaba también en otras situaciones de la vida diaria, como por ejemplo en la agricultura, caza, pesca e incluso en la recolección de plantas en la jungla. Debido a que no existía un lenguaje escrito durante muchos años, la gente cantaba las canciones para enseñarles a sus niños y las futuras generaciones, en la misma forma en que la han realizado otras culturas sin un lenguaje escrito. El canto enseñaba otras actividades importantes en los campos, por ejemplo el cultivo y la cosecha de la yuca e incluso la limpieza y preparación de un animal para ser consumido.

La música se interpretaba durante momentos importantes de la vida y en diferentes actividades para proteger la salud y controlar las enfermedades. Se la utilizaba también con propósitos espirituales; pero cuando se la utilizaba en este contexto, únicamente podía ser interpretada por el shaman. La gente indígena cantaba canciones de consejos acerca de cómo los niños deberían ser criados, específicamente, que tipo de disciplina se debía utilizar. Esta tradición oral del canto también ayudaba en los cuidados de la salud.

Los temas musicales eran a menudo intercambiados y compartidos con la gente cuando estas visitaban otras áreas realizando trueques u otros tipos de comercio. La Música en si misma era interpretada en dos partes, muy similar al formato de verso y coro. Los pocos instrumentos que existían eran únicamente ejecutados por una persona mientras los otros

cantaban. A través del tiempo los instrumentos fueron ejecutados por más personas, pero únicamente para una ceremonia o fiesta. >>²⁹

1.3.5. Estructuras musicales de los indígenas

Conviene ahora revisar lo que nos cuenta Segundo Luis Moreno en su libro *Historia de la música en el Ecuador*, en el cual podemos notar la valoración autóctona de las regiones de nuestro país, y lo que nos permite tener una idea básica sobre la evolución de su música, inclusive diferenciado en cada una de las regiones geográficas.

<<Cuanto se haya dicho y pueda decirse aún acerca de nuestra música indígena, no tendrá valor positivo mientras no se compruebe aquello científicamente. Pero ¿cómo comprobarlo científicamente si los aborígenes no nos han legado música escrita, ni siquiera hay noticia de que jamás escribieran sus composiciones?

Si de la Arquitectura, Escultura, Estatuaria y Cerámica poseemos todavía algunos restos y muestras inconfundibles, que dan una idea más o menos clara de la civilización indígena; de la Música, no habiendo sido escrita, no podría quedar nada, porque sus sonidos... ¡se los lleva el viento para no retornar jamás!... Pero no: nuestra buena suerte ha querido que se conserven aún todos, o casi todos los instrumentos musicales que han usado los indios desde antes de la Conquista incaica; es decir, sus instrumentos autóctonos, y luego, por tradición conservan intactos muchísimos de sus cantares y danzas.

Pues bien; nuestro país no podía sustraerse a los fenómenos naturales, y así veremos que cada una de las tres regiones que constituyen nuestra patria (las extensas selvas orientales, el callejón

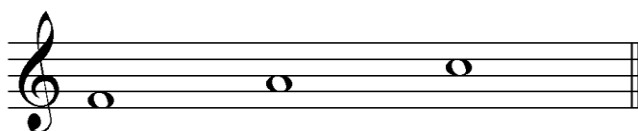
²⁹Wilhelm, Phillip. *Música del Pueblo Kichwa*. Editorial Pío XII. Ambato-Ecuador (2012). Págs. 11, 12, 13

interandino y el litoral) tienen sus características peculiares con relación a la música.

El habitante de la región oriental ecuatoriana es vivaz, inteligente, astuto, egoísta, alegre y expansivo, formando contraste con el carácter melancólico y taciturno del indio de la sierra.

Igual diferencia que en el carácter individual de los pobladores de estas regiones se nota al examinar su respectiva música; marcial, alegre, incitante la de los orientales; melancólica, triste, quejumbrosa la del altiplano; lo que no deja de ser un indicio muy claro del diverso origen de los indios de una y otra región. La música de los jíbaros no tienen escala verdadera en que fundarse: se basa, únicamente, en una serie de tres y cuatro sonidos, que son en el primer caso, los que forman el acorde melódico de tónica, y en el segundo, los de éste y el 6° grado de la fundamental del modo mayor, nota que aparece sólo incidentalmente.

Serie de tres sonidos:



Serie de cuatro sonidos:



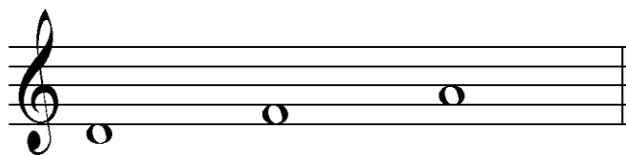
Como hasta la presente se había dicho siempre que el sistema musical más antiguo que se conoce en el mundo del arte (del cual existen documentos irrefutables en los bajorrelieves de Egipto correspondiente al IV milenio antes de Jesucristo) era el pentáfono, el estudio de la música de los jíbaros y de los otros indios que pueblan el Oriente ecuatoriano

(como veremos luego), prueba ampliamente la existencia de otros sistemas muy anteriores por la deficiencia de sus recursos sonoros.

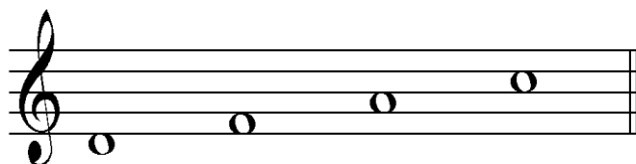
El sistema pentáfono forma escala, aunque sea imperfecta a causa de los dos intervalos de 3° menor que encierra dentro de su estructura; mientras que los de los jíbaros y más indígenas orientales no son escalas sino series, a no ser que se las quisiera considerar como pequeñas escalas primitivas, de grados amplios y desiguales.

Según Segundo Luis Moreno también se encuentra en la región oriental series de tres y cuatro sonidos pero en el modo menor, en esta forma:

Serie de tres sonidos:



Serie de cuatro sonidos:

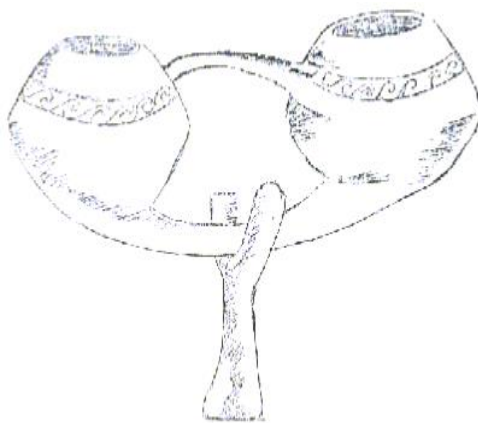


De la región occidental, es decir, del litoral, no nos queda ninguna melodía autóctona. Esto y el hecho mismo de que los indígenas de la Costa hubiesen abandonado su idioma, su vestido y sus costumbres para adoptar las de los conquistadores españoles, nos prueban el poco apego a sus tradiciones, y por ende, el casi ningún desarrollo del arte en esta región.

Por lo que a la música se refiere debió haber sido tan pobre, que a poco menester quedó absorbida totalmente por la estrepitosa de los negros esclavos traídos del África por los españoles.

De modo que están perdidos para siempre los cantares y las danzas autóctonas de la región occidental, ya que nada nos ha conservado de ellos la tradición; y sólo nos quedan, como documento musical relacionado con esta región, unos pocos silbatos de barro y unas muestras de cascabeles de oro y de bronce. >>³⁰

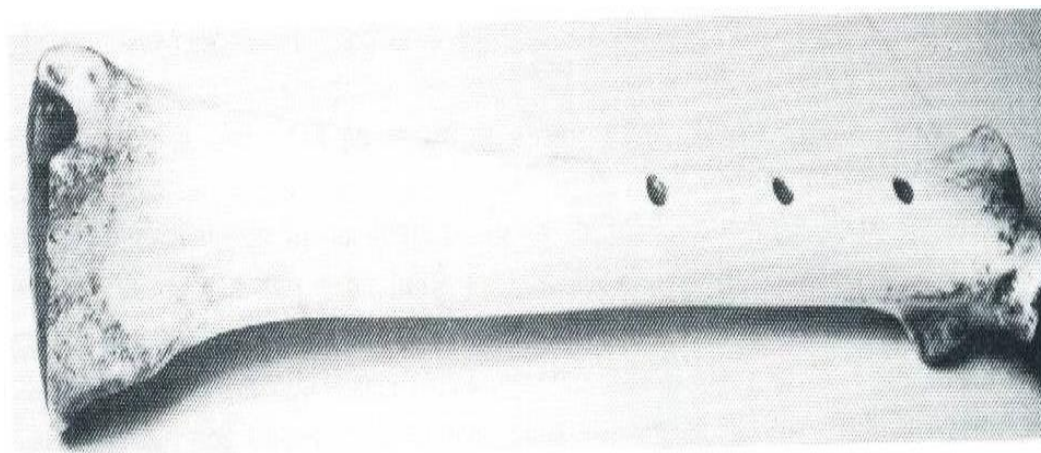
Aquí la muestra de una “botella silbato” de la cultura Chorrera que se ubica en la Provincia de los Ríos, <<que es un recipiente con características mágicas, que debió ser parte de ceremonias mágicas especiales. La Botella silbato se fundamenta en un sistema de dos vasos comunicantes que al moverse producen un sonido semejante al canto de varios pájaros.



De la Cultura Guangala, ubicada en el Cantón Santa Elena de la Provincia del Guayas; donde aparecen flautas, las hacían de huesos largos de venado, con incrustaciones de concha perla. >>³¹

³⁰Moreno, Segundo. *Historia de la Música en el Ecuador. Tomo 1. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito-Ecuador (1972). Págs. 28, 29, 32, 33, 39, 47*

³¹http://www.fcevir.ueb.edu.ec/fce/documentacion/modulos/pe/MODULO_DE_Musica_del_Ecuador.pdf. Extraída el 11 de mayo de 2014.



En la región interandina el indígena, según Moreno: << no ha olvidado tampoco sus danzas y cantares, ni el uso de los instrumentos indígenas, los cuales, según todo indicio, son los mismos que practicaran sus antepasados desde cuando se establecieron las primeras tribus en estas comarcas; lo que bien puede remontarse a sesenta o más siglos antes de la conquista hispánica.

La música autóctona del altiplano ecuatoriano se funda en una peculiar escala de sólo cinco sonidos, la que, por la disposición particular de sus notas, carece de semitonos, y tiene en lugar de éstos dos intervalos de tercera menor.

Esta escala, que fue usada ya por los egipcios y babilonios, cuatro mil años antes de la era cristiana, (...) la han practicado todos los pueblos en la infancia de su civilización; de modo que la escala pentafónica representa el sistema musical más antiguo de los conocidos: tiene base científica y se fundamenta en una nota grave, que es la tónica de la escala del modo mayor, a la que se agrega una serie de cuatro quintas ascendentes, en esta forma:



Colocadas estas notas en orden sucesivo, producen esta escala:

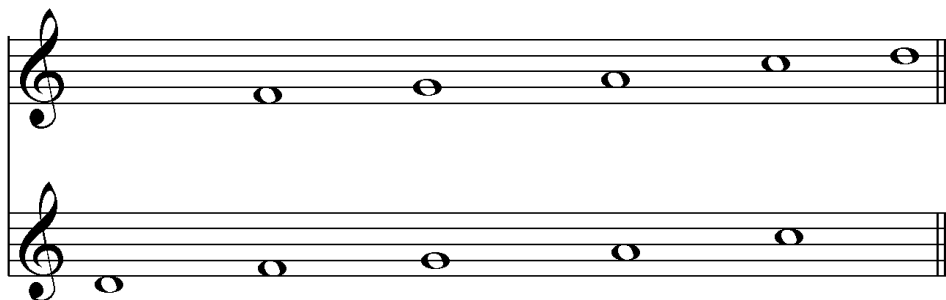


Que es, como acaba de indicarse, la pentafónica mayor. Carece de los grados cuarto y séptimo; esto, de aquellas notas que en la escala diatónica moderna forman semitono con los grados inferior y superior, respectivamente.



Para formar la escala pentafónica menor, se desciende de la tónica de la pentafónica mayor una tercera menor, como en la escala moderna, lo cual equivale a que el sexto grado de la relativa mayor efectuara un movimiento de octava descendente.

Escala pentafónica mayor y su relativo menor:



La escala pentáfona menor carece de los grados segundo y sexto; esto es, de las mismas notas que faltan a la pentáfona mayor; de manera que tampoco contiene semitonos, si no que (como en la otra) en su lugar hay dos intervalos de tercera menor. >>³²

³²Moreno, Segundo. *Historia de la Música en el Ecuador. Tomo 1. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito-Ecuador (1972). Págs. 71, 74, 75*



Es bien conocido que la mayoría de la música ecuatoriana de la región sierra del Ecuador está escrita en modo menor, así se percibe tanto en el tiempo actual como en tiempos pre hispánicos.

Esto se debe posiblemente al medio ambiente en el cual viven y vivieron nuestros indígenas, quizá como resultado de tanto infortunio en su evolución histórica y la suma de un sinfín de hechos que fueron marcando sus vidas se vieron obligados tal vez a ubicarse lejos de la urbanidad, lo que influyó además en su estado de ánimo.

<<Si la música popular es el reflejo del sentimiento colectivo, la demostración más clara de su estado de ánimo, no tiene por qué cogernos de nuevo el que nuestro pueblo cante lúgubres yaravíes, aprendidos de los aborígenes, y pasillos no menos lúgubres, que son una como variación de aquellos.

No podemos saber con certeza qué melodías cantaban y ejecutaban en sus instrumentos los primeros pobladores de la región interandina; pero examinando las danzas y cantares indígenas que han llegado hasta nosotros, se comprende sin esfuerzo que desde el principio de su establecimiento en estas comarcas se dejaron influir de la naturaleza física, que ha sido la primera y la mejor maestra del hombre, y comenzaron por imitar, en sus cantos y danzas, el gorjeo de las aves, el susurro del viento, el murmullo de las fuentes, etc.

Muchos ejemplos pudiera presentar de cantos y gorjeos de aves, (...) los que son la raíz de muchas melodías indígenas; pero, antes que hacer esto, prefiero transcribir las que los indios han practicado antes de la conquista española. (...) Debe saberse, ante todo, que la música que se transcribe en este trabajo, nos ha llegado por tradición oral; pues, no existe noticia ni documento que pruebe que los aborígenes del Ecuador hayan usado alguna forma de escritura musical. (...)

Los misioneros de los primeros tiempos del Coloniaje, quienes, al notar el benéfico influjo que ejercía en el ánimo abatido de los indios la práctica de los cánticos piadosos, mientras los instruían en las verdades del Evangelio, concibieron y realizaron la noble y generosa idea de adaptar como plegaria las melodías rituales autóctonas, imponiéndolas letra castellana o quichua; con lo cual los aborígenes se sometieron más dócilmente a la nueva religión. De este modo, en forma de cánticos piadosos, han llegado muchas de ellas felizmente, hasta nosotros. >>³³

Ciertos cantos o expresiones musicales pasaron de persona a persona, constituyéndose en el indicio único de cómo podrían haber sido las formas musicales autóctonas, aunque con la conquista recibió cierto tinte europeo, más sin embargo se tiene como ejemplo a uno de estos cánticos, el cual se transcribe a continuación y que según Segundo Luis Moreno es una melodía de estilo indígena puro.

¡Salve, Salve, Gran Señora!

Cantico religioso popular

Andante ♩=72



¡Sal ve, sal ve Gran Se ño ra! ¡Sal ve po de ro o sa Ma dre!

¡Sal ve Em pe ra triz del Cie lo Hi ja del E te er no Pa dre!

³³ Moreno, Segundo. *Historia de la Música en el Ecuador. Tomo 1. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito-Ecuador (1972). Págs. 78, 79, 80*



CAPÍTULO II

INFLUENCIA DE LOS ESPAÑOLES EN LA MÚSICA ECUATORIANA INDÍGENA

2.1. Datos históricos de la llegada de los españoles

Mientras en América los incas mantenían su ímpetu por extender sus territorios a través de la conquista de pueblos, en Europa y propiamente en España se organizaba una expedición con las mismas intenciones de expansión y sobre todo la de conseguir riquezas que se constituirían en una inversión de la corona y la realeza. Pero no tenían la más mínima idea del gran cambio histórico que provocarían en América con su llegada.

<<El descubrimiento de América por Cristóbal Colón el 12 de octubre de 1492 originó de inmediato una serie de viajes expedicionarios a las tierras recién descubiertas. El propio Colón fue el primero en hacerlos, seguido de otros navegantes autorizados por la corona de Castilla y, luego, de expediciones organizadas por la corona portuguesa y otras potencias europeas, como Inglaterra y Francia que quisieron participar también de la euforia que trajo consigo el conocimiento de la existencia del Nuevo Mundo.

El recuento de esos viajes sería largo, pero ellos fueron ampliando poco a poco la geografía de las tierras americanas conforme avanzaba el proceso de descubrimiento. En los primeros veinte años del siglo XVI, con una intensidad nunca antes vista en la historia (como no sea, tal vez, en los remotos tiempos de las exploraciones griegas y fenicias en el Mediterráneo), se realizó la colosal gesta de poner en evidencia nuevas tierras, nuevos mares, nuevas islas, hasta completar el rostro del planeta con el primer viaje de circunnavegación. La costa sudamericana fue recorrida en su lado atlántico desde el Caribe hasta el estrecho de Magallanes. Las costas de Centroamérica y del golfo de México también



fueron explotadas poco a poco. Navegantes, conquistadores, misioneros, civilizadores, soldados y aventureros se trasvasaron en una explosión desbordante de audacia, heroísmo, codicia y espíritu evangelizador, mezclados en diversas dosis en unos y otros. >>³⁴

<<El día 15 de noviembre de 1532, después de una penosa marcha, había llegado Francisco Pizarro al fértil valle de Cajamarca, para instalarse en la población que había sido desocupada para dar mayor comodidad a quienes se les consideraba como amigos visitantes y no como los ambiciosos y codiciosos enemigos, que habían venido marcando su paso con la destrucción de poblados a hierro y fuego.

En su marcha desde Tumbes hacia los Andes, Francisco Pizarro había llegado a un sitio estratégico y allí, el 29 de septiembre de 1532 fundó la ciudad de San Miguel de Tangarala o actual San Miguel de Piura, tanto para dejar sus enfermos y cansados, como para tener un lugar de refugio en caso de algún desastre militar. Como Teniente de Gobernador, fue nombrado Dn. Sebastián de Benalcázar futuro conquistador de Quito.

Estos españoles que llegaban con el corazón oprimido y sólo sostenido por la codicia, a realizar esta singular aventura, no sabían que contaban con una serie de ventajas a su favor. Entre ellas podríamos contar la aspiración de las diferentes naciones que componían el Imperio de los Incas a sacudir el dominio, no solamente de Atahualpa sino del Imperio mismo, para conseguir su libertad y autonomía. Y este es uno de los aspectos más interesantes para explicarse la realización de tantas traiciones y la falta de unidad para la defensa, todo lo cual facilitó para que se realizara el milagro de que un insignificante grupo de españoles se adueñara de un imperio poderoso como el de los Incas. >>³⁵

³⁴Salvador, Jorge. *Breve Historia contemporánea del Ecuador*. Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá-Colombia (2009). Págs. 125, 126

³⁵Nicola, Gerardo. *Historia de la Provincia del Tungurahua*. TOMO I. Editorial Pío XII. Ambato-Ecuador (1994). Pág. 49, 50



Es de considerar, la gran posibilidad sobre el hecho de que los pueblos conquistados por los incas, quisieran obtener su liberación y encontraron en esto la mejor oportunidad, puede haber sido la razón por la que la resistencia a los españoles estuvo situada en el norte del Tahuantinsuyo, por indígenas guerreros aliados a Atahualpa. Eventualmente el poderío bélico de los españoles pudo haber sido mayor, pero el número de indígenas evidentemente superaba la condición española.

<<Venciendo de continuo las peripecias de la marcha sobre las abruptas regiones andinas y el temor a la vigilancia indígena que sentía presente aunque invisible, Pizarro y su hueste llegaron a Cajamarca y se alojaron en los pétreos edificios que rodeaban la plaza triangular de aquel importante recinto fortificado, en cuyos alrededores acampaban Atahualpa y las tropas que le acompañaban en su viaje al Cuzco, luego de la victoria de sus generales.

Hernando de Soto fue el primer español que conoció a Atahualpa. Le vio en su campamento, en la plenitud de su majestad y poderío, preparándose para acudir al Cuzco, recién vencido su hermano Huáscar en larga guerra. El centauro extremeño, para impresionarle en aquella primera visita, hizo caracolear ante él su brioso corcel. La espuma de las fauces del equino salpicó al monarca quiteño, pero ni un musculo de su rostro se movió, no obstante que algunos de los miembros de su guardia de rucanas se inmutaron y retrocedieron aterrorizados ante el nunca visto monstruo. Atahualpa mandó ejecutarles por cobardes esa misma noche.

El 16 de noviembre de 1532, tiene lugar el drama de Cajamarca, en el que Atahualpa, máxima figura de nuestra historia aborigen, pierde la libertad y Pizarro asegura la conquista del incario. El monarca quiteño, había aceptado la invitación del caudillo de Extremadura aposentado en Cajamarca. Lleno del boato propio de la dinastía del Sol, aquel en quien se fundían las estirpes de los incas del Cuzco y los shyrís de Quito, entra en la plaza de la ciudad, sobre andas de oro, cargado por sus fieles guerreros quiteños. Le rodea su corte de orejones.



Pizarro y los suyos, un puñado de españoles, recios aventureros lanzados en pos de nuevas rutas por mares desconocidos y tierras recién descubiertas, a medio mundo de distancia de su propia patria, le aguardan ocultos y temerosos, resueltos a perder la vida si fuera preciso. De pronto Pizarro, le ordena a Fray Vicente Valverde, salir a enfrentar el multitudinario cortejo de Atahualpa, mandándole leer el requerimiento y decir la primera predicación ante el Emperador del Tahuantinsuyo, conminando al hijo del Sol adorado como divinidad por millones de súbditos, a renunciar su origen, sus creencias, su imperio y su trono. Fray Valverde sale a enfrentar al soberano indígena y dice al inca que hay un solo Dios inmortal, trino y uno, cuyo Hijo se encarnó y murió en el Calvario por los pecados del mundo. Y que las verdades reveladas, que le pide creer, están contenidas en el Breviario, donde está la palabra de Dios. Y que un poderoso monarca, desde el otro lado del mar manda al capitán Pizarro, con permiso del jefe de la cristiandad, a pedirle que se someta voluntariamente y le rinda vasallaje, para que todos los súbditos de Atahualpa reciban la predicación evangélica. Cuando el dominico explica al inca que ha venido enviado por el más poderoso monarca del universo, a quien el pontífice ha cedido todos los derechos sobre aquellas tierras, Atahualpa le responde, aludiendo al Papa: “Quien tal hace, regala lo que no es suyo” Y añade el inca en su gallarda respuesta, refiriéndose a Carlos V: “Yo soy el primero de los reyes del mundo y a ninguno debo acatamiento. Tu rey debe ser grande, porque ha enviado criados suyos hasta aquí...”, Y en relación con la predica religiosa: “Yo no adoro a un Dios muerto, Mi Dios, el Sol, vive y hace vivir a los hombres, los animales y las plantas. Si él muriese, todos moriríamos con él, así como cuando él duerme, todos dormimos también...”

Aquella difícil e inicial misión del padre Valverde fracasó. Atahualpa, al no escuchar palabra alguna cuando acercó a sus oídos el Breviario, echó por tierra el libro santo y Pizarro, interpretando el gesto del inca como situación desesperada para el misionero, dio la orden del audaz asalto. Salieron de sus edificios los soldados de infantería con sus adargas y



arcabuces, y las cabalgaduras en tropel con cascabeles en las patas y sus jinetes blandiendo las espadas, y retumbó el cañón manejado por Pedro de Candía, y Atahualpa cayó prisionero en uno de los más arriesgados golpes de mano de la historia, y el Tahuantinsuyo se derrumbó tras la impresionante matanza efectuada por los españoles aquella tarde y hasta bien entrada la noche. >>³⁶

Se conoce que Atahualpa ofreció por su rescate cierta cantidad de sus tesoros a los conquistadores para que lo dejen en libertad, y aunque tomó unos meses trasladar algo de los tesoros del imperio inca liderado por Atahualpa, todo resultó infructuoso, ya que los españoles terminaron por condenarlo y asesinarlo, convirtiéndose en un acto reprochable y recriminable que marcó de una manera fatídica y radical la historia de nuestra patria y los pueblos indígenas.

Además se sabe de la dura resistencia que ofrecieron los indígenas guerreros aliados al líder Atahualpa, a los españoles quienes estaban comandados por Sebastián de Benalcázar, quien se dirigía hacia el norte concretamente a Quito. Algunos de los generales de Atahualpa tras su muerte radicalizaron su lucha en defensa del imperio indígena, generales como el más grande de los defensores de nuestro territorio que fue Rumiñahui y con él, Zopozopagua, Quimbalumba, Cozopanga, Chapera, Razo-Razo, Nina, entre otros.

Poco tiempo después acabaría la resistencia indígena, que sucumbió a los españoles. Así, Jorge Salvador nos dice: <<el 6 de diciembre de 1534, fecha en que Benalcázar hizo su asentamiento efectivo en Quito. Religión, lengua, cultura y destino comenzaron entonces su marcha infatigable. Es así como Quito, la ciudad de Pacha, el primer fundador, en la alborada del Período Formativo de la agricultura y la cerámica; de Quito, el defensor contra los caras; de Cacha, Nazacota Puento y Píntag, los defensores contra los incas; de Túpac Yupangui, el segundo fundador; la misma

³⁶Salvador, Jorge. *Breve Historia contemporánea del Ecuador*. Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá-Colombia (2009). Págs. 144, 145, 146 147, 148

ciudad de Huayna Cápac y Atahualpa, en el esplendor del incario; de Zopozopagua, Rumiñahui, Quimbalumba, Razo-Razo y Nina, los defensores frente a la conquista española, inició bajo Benalcázar, el centauro extremeño-andaluz, su trascendente historia de ciudad indoespañola, cristiana y castiza. >>³⁷

2.1.1. La Colonia

Con los años venideros nacería en lo que hoy es nuestro país (Ecuador) La Real Audiencia de Quito, y justamente en esta etapa de colonia se configuró y estableció el mestizaje, que estuvo lleno de abusos, maltratos, ultrajes a los indígenas por parte de los conquistadores, más sin embargo el intercambio cultural dio paso a nuevas expresiones humanas, expresiones que darían nacimiento a una nueva nación, y aunque los españoles tenían el control de los destinos de la nueva sociedad, las tendencias culturales indígenas permanecieron vivas, adquiriendo con la mezcla racial otra connotación en la historia del Ecuador.

<<La antigua ciudad de los Shyris convertida en sede efectiva del gobierno incaico de Huayna Cápac, cuna y capital de Atahualpa, demolida por Rumiñahui y refundada por Benalcázar, había ido creciendo otra vez en importancia y riquezas. Hasta que al fin, en 1563, el rey Felipe II estableció la Real Audiencia y Presidencia de Quito.

Cuando los españoles llegaron en 1534, comenzó el trasplante de lo europeo (legado de milenios) a la tierra ecuatorial andina, donde se había desarrollado también una cultura aborígen de altísimos quilates, pero diferente, fruto asimismo de elaboración milenaria. Sin embargo, el Quito inca, que había empezado a levantarse sobre las ruinas del Quito solar de los caras, no subsistió: Rumiñahui, al no lograr buen éxito en su defensa contra los españoles, la destruyó con el fuego; luego, Ampudia y

³⁷Salvador, Jorge. *Breve Historia contemporánea del Ecuador*. Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá-Colombia (2009). Pág. 181



Benalcázar, en búsqueda de los tesoros de Atahualpa, la demolieron en cuanto fue posible, de modo que no son numerosos ni monumentales los vestigios que subsisten. Las piedras y quizá algunos muros de aquellas ruinas fueron posteriormente reutilizados por los primeros vecinos del Quito hispánico para levantar sus casas y primeros templos. Y desde entonces, gracias a la influencia de la vieja Europa en estilos, modelos, fachadas, techos, torres, cúpulas, columnarios, arquerías, pretilos y patios traídos por conquistadores, frailes y clérigos, funcionarios y artistas iniciales, en conjunción todo eso con la habilidad de los trabajadores indígenas (que no dejaban de poner su impronta aun cuando al parecer obedeciesen al pie de la letra las instrucciones de los vencedores) fue naciendo la ciudad de Quito, joyel de América, que llegó a su plenitud artística en el siglo XVII.

A mediados de aquella centuria nuestra urbe capital era un centro de actividad artística sin par en el continente: alarifes, pintores, escultores, orfebres levantaban un himno a la cultura del que hasta hoy nos enorgullecemos y que ha sido ya universalmente reconocido. Las principales iglesias y claustros se hallaban en pleno proceso de terminación y construcción. Había una competencia maravillosa de iniciativas y logros que recordaban, por el ritmo de trabajo y sus resultados, los mejores momentos de la floración renacentista europea, ocurrida siglo y medio atrás. Adobes, ladrillos, tejas, azulejos, balaustres se fabricaban en cantidades para satisfacer la demanda de las construcciones; los canteros y picapedreros, cincel en mano, elevaban el canto del tallado en piedra; albañiles, maestros de obra, capataces, carpinteros y ebanistas ponían cada uno lo mejor de sí mismos; herreros fundidores, sin dar descanso a yunques, bigornias y fuelles modelaban el hierro para hacer aldabones, rejerías, barandales, La ciudad entera semejaba un hormiguero organizado, donde nadie podía dar pábulo a la pobreza. Se alzaban paredes y murallas; surgían techumbres; elevábanse torres, capulines, espadañas; erguíanse cruces; aparecían atrios y pretilos para solucionar desniveles; cada calle presentaba un bosque de

andamios y poleas; resonaban los golpes de martillo al aire libre y en los talleres. Y si un templo o un claustro se acababan, al punto se iniciaba otro. Quito se pobló, así de multitud de iglesias, capillas, monasterios, conventos, ermitas. Fueron adoquinados los trechos más concurridos en algunas de las principales vías. Los pintores hacían proliferar sus telas sin dar descanso a caballetes, pinceles y espátulas; los muros de los claustros se recubrían de grandes lienzos. Los escultores no daban paz a sus gubias: las olorosas maderas finas iban tomando forma de imágenes sacras: cristos, dolorosas, ángeles, santos y santas, la corte entera del cielo.

Quito se llenó de suntuosas iglesias a lo largo del siglo XVII. El barroco llegó a su más alta expresión. Se terminaron de construir el monasterio e iglesia de San Francisco, empezados a poco de empezada la conquista, y la Capilla de Cantuña; La Recolectión de San Diego; La Catedral; San Agustín; Santo Domingo y la Capilla de la Virgen del Rosario; el Santuario de Guápulo; La Compañía; La Merced; la capilla del Robo. Asimismo se levantaron los monasterios de monjas; La Concepción, Santa Catalina, Santa Clara y el Carmen Alto, con sus iglesias respectivas, si bien los tres primeros se fundaron a fines del siglo XVI. La escultura se manifestó correlativamente en la talla de retablos, pulpitos y mamparas de las iglesias y en la imaginería religiosa, en la que sobresalieron el legendario y enigmático padre Carlos y su discípulo indígena Pampite. La pintura tuvo también notable desarrollo: descollaron el panameño hermano Hernando de la Cruz, y los quiteños Miguel de Santiago, éste considerado el más alto valor del Quito colonial, y su discípulo Nicolás Xavier de Goríbar, mestizos ambos. El intenso cultivo de las artes durante el siglo XVII hizo de Quito un joyel espléndido, que constituye motivo de admiración hasta nuestros días y acreditó la personalidad propia de la escuela quiteña.

A lo lejos los obrajes y batanes, establecidos en todo el territorio de la Audiencia, y las minas de oro de Zaruma y Santa Bárbara del Sígsig, y las

haciendas rigurosamente cultivadas en todo el Interande según el modelo jesuítico-afán planificador, cultivos racionalizados y técnicas transferidas, eficiencia ejecutora-producían la riqueza necesaria para costear no sólo la magnificencia de la nueva capital, cuyo esplendor comenzarían a envidiar Lima y Santa Fe, sino también las universidades y colegios y las misiones del Marañón. Lamentablemente, hay que decirlo, ni el paternalismo colonial, ni las Leyes de Indias proteccionistas, ni la influencia de la religión y las prédicas caritativas de algunos prelados y párrocos lograron humanizar el terrible drama de la opresión impuesta por los nuevos amos sobre la raza aborígen, sujeta a servidumbre y dura e inhumana explotación. Pero Quito fue configurándose, oro y piedra, para participar con personalidad propia y singulares resultados en la Edad de Oro española que, en realidad, duró doscientos años. >>³⁸

La colonia se constituye en la época de mayor expresión artística en nuestro país. De esta época se tiene evidencias claras de los hechos acontecidos y de su desarrollo como pueblo mestizo. Expresiones, que hoy se los tiene como referentes de una identidad, tanto en aspectos sociales, artísticos y culturales. La sociedad como tal se fue configurando esta época, estableciéndose inclusive la diferencia racial y con ello las clases sociales.

2.1.2. La Independencia

La condición de un pueblo conquistado y reprimido, da como resultado la necesidad de romper el yugo que lo oprime, y es en esta etapa de la historia ecuatoriana cuando luego de muchos años de control español, surge la inspiración y deseo de seres humanos de buscar su libertad y ser los artífices de sus propios destinos, aquellos a quienes la historia los ha denominado patriotas. Desde conspiraciones hasta enfrentamientos armados, fueron la tónica de esta época que fue marcada por las luchas

³⁸Salvador, Jorge. *Breve Historia contemporánea del Ecuador*. Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá-Colombia (2009). Pág. 206, 226, 227, 228, 229



entre españoles y mestizos nacidos en América, y lo que permitió que esta nación se convierta posteriormente en una república independiente.

Jorge Salvador nos entrega su relato histórico de los antecedentes que se dieron en el marco de este periodo. Así:

<<No podríamos comprender la historia de la independencia sin conocer la acción de los precursores. Llamamos así a unas pocas figuras que avizoraron en Hispanoamérica la libertad política de estos pueblos, predicándola aun con riesgo de sus vidas, en aquellos tiempos en que oponerse a la autoridad real era crimen de lesa majestad que se pagaba con la vida. Se conoce que hubo una serie de alzamientos en tres siglos de colonia: todos los caudillos que los promovieron fueron desterrados y ejecutados, y esto último en las más diversas formas, propias del sistema penal de la época: torturados, ahorcados, decapitados, descuartizados, Sus cabezas fueron con frecuencia exhibidas “para escarmiento”. Sus cadáveres, incinerados. Sus cenizas, echadas al viento. Sus honras, vilipendiadas. El riesgo para quienes quisieran lanzarse por el camino de la rebelión era muy grande. Y sin embargo, hubo algunos varones beneméritos que, a sabiendas, desafiando el peligro y aun buscándolo, se empeñaron en la tarea de predicar la soñada libertad política. Hombres para los cuales la América agradecida ha levantado pedestales de gloria, por ejemplo el quiteño doctor Espejo, el jesuita arequipeño Viscardo y Guzmán, el caraqueño Miranda, el neogranadino Nariño y varios más. Ha habido tardanza en proclamar el heroísmo de sus vidas, es verdad. Pero todos ocupan hoy, con honor, posiciones destacadas en el recuerdo de los hispanoamericanos, porque hicieron una labor de siembra ideológica que facilitó la independencia, porque llevaron una vida sacrificada, porque murieron en la prisión o el destierro, y porque nos dieron ejemplo de lealtad a los ideales, perseverancia en la lucha y abnegación continua.

La figura del doctor Francisco Xavier Eugenio de Santacruz y Espejo aparece, en la historia del 10 de agosto de 1809, como el tema de fondo de una sinfonía heroica que a veces se insinúa, a veces se repite, o

claramente deja oír sus notas. Y aunque él murió, su hermano el clérigo Juan Pablo, que le supervivió, y sus discípulos, mantuvieron su presencia moral y su recuerdo en las conspiraciones, los campos de batalla, las horas amargas y las de júbilo. Las autoridades españolas decían que los Montufar “eran herederos de los proyectos sediciosos de un vecino nombrado Espejo”. La gran verdad es que el precursor, como el Cid, siguió librando combates aun después de muerto.

En vida fue verdadero polígrafo: médico, abogado, canonista, teólogo, ensayista, panfletario, traductor, bromista, sembrador de ideas, precursor de la independencia, periodista, bibliotecario público y maestro de juventudes. Con tantas y tan fecundas actividades ya hubiera sido hombre extraordinario incluso siendo blanco: lo asombroso es que fue mestizo y de muy humilde extracción, hijo de padre indígena y madre mulata, y dadas las condiciones y dificultades de la época, para que un mestizo llegase a esa posición se necesitaba que tuviera excepcionales méritos. Espejo nació en Quito en 1747 y murió en esta misma ciudad en 1795: no llegó, pues, a cumplir los cincuenta años, pero en este lapso realizó magnífica obra de estudios, agitación y siembra. >>³⁹

Los ideales libertarios manejados por Espejo, se convierten en el aporte significativo inicial para la consecución de la futura independencia, su ejemplo trascendió en el tiempo, con quienes siguieron sus pasos y mantuvieron vivo el espíritu de libertad. La gran visión de ideas libertarias estaba cimentada en su afán por aprender, ya que fue un personaje de mucha preparación académica.

<<Los discípulos del Doctor Espejo habían seguido, después de morir aquél, alentando los ideales emancipadores y logrado obtener algunas posiciones directivas de segunda importancia en el gobierno, la universidad y la fuerza armada, conquistando al mismo tiempo no pocos simpatizantes en el clero secular y en el regular. Aquellos discípulos de

³⁹Salvador, Jorge. *Breve Historia contemporánea del Ecuador*. Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá-Colombia (2009). Pág. 259, 260, 261



Espejo, se reunieron en la Navidad de 1808 en la Hacienda Los Chillos, de Juan Pío Montúfar, y concibieron un plan revolucionario por tener fuertes sospechas de que las autoridades españolas de la Audiencia de Quito acusaban síntomas de afrancesamiento. El plan no llegó a realizarse de inmediato porque una delación dio con cinco de ellos en la cárcel. Se inició un proceso, acusándoles de reos de Estado, pero la hábil defensa, primero, el robo mismo del proceso, después, y hasta el cohecho del fiscal, sirviendo para que recobraran la libertad.

La conjura prosiguió hasta que, reunidos los comprometidos en casa de Manuela Cañizares, la madrugada del 10 de agosto de 1809 se dio el golpe con tanta precisión que no hubo que lamentar derramamiento de sangre.

El plan que se cumplió fue el mismo que se había preparado en la reunión clandestina en la Hacienda Los Chillos, el 25 de diciembre de 1808, denunciado a las autoridades el 24 de febrero, lo que ocasionó la prisión inicial y el primer proceso de los líderes del movimiento. El plan consistía en la toma de los cuarteles, la prisión de las autoridades españolas, su deposición y la constitución de un nuevo gobierno elegido por el pueblo, compuesto enteramente de criollos, “para establecer una república organizada”, “la primera que debería gobernarse por sí misma” en América.

Dónde debían reunirse los comprometidos fue determinado con escrupulosa deliberación, escogiéndose la Casa Parroquial de El Sagrario, tanto porque el presbítero Castelo formaba filas entre los clérigos revolucionarios, cuanto porque Doña Manuela Cañizares Habitaba allí, en unas piezas arrendadas, en cuyo salón mantenía acreditada tertulia, ofrecía salpicones y tazas de café, y había comprometido valerosamente su concurso para disfrazar con un pretexto social la reunión de los conspiradores. Esa casa era la más próxima tanto del Cuartel Real, donde estaban las tropas, cuanto del Palacio de Gobierno, donde vivía el presidente Ruiz de Castilla. Objetivos inmediatos unas y otro del proyectado golpe.



Cuándo darlo fue materia de discrepancia. Al fin se escogió la noche del 9 al 10 de agosto por razones de orden simbólico-doctrinario y motivaciones prácticas. Entre aquellas estaba la circunstancia de que “el día de San Lorenzo”-festividad del 10 de agosto-tenía en la conciencia hispánica un claro sentimiento anti francés, pues recordaba el triunfo español en la batalla de San Quintín, motivación de enorme actualidad por la invasión napoleónica a España y el hecho de que las autoridades de Quito eran inculpadas de afrancesamiento; pero tenía también aquella fecha otra sugestiva vinculación: recordaba el asalto del pueblo de París al Palacio de las Tullerías en 1792, la destitución de la autoridad monárquica y la proclamación de la soberanía popular. Los documentos quiteños mencionarán claramente que el pueblo “reasume la soberanía”. La motivación práctica de la fecha estaba dada por la facilidad con que se podía encubrir la reunión con un pretexto social. De la reunión, en realidad, debía surgir el cumplimiento del plan trazado, particularmente el riesgoso asalto al cuartel y la prisión de las autoridades.

Quienes debían concurrir eran aproximadamente medio centenar de personas: los inmediatos parientes y amigos de los Romero (todos comprometidos en la causa), los dirigentes revolucionarios y los principales miembros del futuro gobierno. Hoy sabemos con exactitud los nombres de por lo menos 45 de los asistentes a la histórica reunión.

La hora en que ésta debía llevarse a cabo era las once de la noche del 9 de agosto de 1809, pero algunos comenzaron a llegar desde las ocho. En el zaguán, tras del portón, cabe la grada, se había apostado un centinela civil, espada en mano. Allí se identificó a los comprometidos y se les hizo jurar riguroso secreto, so pena de la vida si decían palabras de cuanto viesen u oyesen o si desistían de la empresa.

En la reunión misma, pronunció primero una impetuosa arenga el Dr. Juan de Dios Morales, y luego el Dr. Manuel Rodríguez de Quiroga propuso la formación de la Suprema Junta Gubernativa; del Senado para la administración de justicia, y del nuevo ejército, denominado “Falange de



Quito”, todo ello constante en el proyecto de Constitución que se leyó y que fue aprobado por aclamación.

A la una de la mañana del 10 de agosto se envió a D. Manuel Angulo como emisario ante el marqués de Selva Alegre, elegido presidente, que esperaba noticias en su hacienda de Sangolquí. Luego se designaron las otras comisiones y se proyectó el quehacer inmediato.

A las tres de la mañana salió el coronel Salinas con un grupo de milicianos para tomarse el Cuartel Real, y se envió otra comisión para ganar la caballería. Salinas arengó a las tropas y éstas se pronunciaron unánimemente por el nuevo orden. Agentes eficaces habían hecho subrepticia labor de adoctrinamiento y habían logrado adhesiones previas. Mientras estos hechos acontecían, el resto de comprometidos esperaba y algunos, en un raptó de temor, intentaron escapar. Doña Manuela Cañizares, entonces, se puso varonilmente a la puerta, impidiéndoles salir y aun increpándoles, lo que le valió el mote de “mujer fuerte” con que se le comenzó a llamar. El Dr. Quiroga tranquilizó a todos y les pidió rezar una Salve, coreada devotamente. A poco llegaron las buenas noticias, lo que motivó gritos de júbilo.

Presumiéndose que el marqués de Selva Alegre hubiera firmado ya el primer decreto revolucionario-como efectivamente había ocurrido-a las cinco de la mañana, se cambió la guardia del Palacio y el Dr. Antonio Ante salió a notificar al conde Ruiz de Castilla su prisión, deposición del mando e incomunicación en su propia pieza. Diversos comisionados salieron a prender a los otros seis españoles que ejercían autoridad, los que fueron conducidos a los cuarteles.

A las seis de la mañana de aquel 10 de agosto se echaron a vuelo las campanas. El cañón del Panecillo comenzó a disparar una salva cada cuarto de hora, con orden de hacerlo hasta las cinco de la tarde. El pueblo de Quito, rebelde y novelero por tradición secular, se lanzó a las calles alborozado. Los partidarios de la monarquía se recluyeron en sus casas.

Durante todo el día se estableció el proceso del nuevo gobierno y a las siete de la noche se encendieron luminarias en calles y plazas. Una retreta ofreció aires marciales y tonadas populares, así como una que otra partitura clásica, contribuyendo de ese modo al regocijo del gentío que atestaba la plaza grande. Finalmente a las nueve de la noche, las campanas de todas las iglesias volvieron a echarse a vuelo para declarar cerrada aquella jornada de gloria, llevada felizmente a cabo sin derramamiento de sangre. >>⁴⁰

Transcurrido el tiempo, los ejércitos realistas volvieron a tomar posesión de la ciudad de Quito y todos los actores del primer grito de independencia, fueron reprimidos, desterrados y algunos asesinados. Este hecho no redujo ni oprimió las intenciones por la independencia ni mucho menos su espíritu, el cual se mantuvo latente.

<<Los primeros en considerar como una “revolución” el movimiento iniciado en Quito en 1809 fueron los miembros del reducido cenáculo de las autoridades españolas depuestas por el grupo de complotados que dirigían los Doctores Ante, Morales, Quiroga, el capitán Salinas y otros, a quienes pronto se denominó insurgentes. Éstos no miraban el pasado, avizoraban el futuro, comenzaban a construirlo, con errores, pero aquel movimiento era ciertamente una “revolución”, no solo en el sentido trivial de cambio compulsivo de autoridades, sino en el entonces todavía no bien dilucidado concepto de transformación de sistemas para ampliar el bien común a las mayorías. Por eso la Revolución de Quito se diferenció de otras actitudes de resistencia a la autoridad, o de conflicto de competencias, habidas hasta entonces en las colonias españolas. Ésta fue la originalidad, el paso específico y la trascendencia del movimiento quiteño de agosto de 1809 que, con variados acontecimientos de violencia, acción, reacción, combates asesinatos, odio, enjuiciamientos jurídicos, batallas y generalización del conflicto, solamente terminó el 24

⁴⁰Salvador, Jorge. *Breve Historia contemporánea del Ecuador*. Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá-Colombia (2009). Pág. 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279

de mayo de 1822 con la Batalla del Pichincha, en la que triunfó el General Sucre, y luego con la de Ibarra, ganada por Bolívar, y la pacificación de Pasto. A todo este proceso de casi tres lustros denominados Revolución de Quito, cuya consecuencia inmediata fue la independencia del antiguo reino y Presidencia de Quito, pero a continuación también la de Perú, pues los ejércitos de Bolívar y Sucre, repuestas aquí las bajas, pudieron consagrarse a batir las últimas fuerzas españolas en América, librando las batallas victoriosas de Junín y Ayacucho y capturando el Callao.

Es estallido auroral de Quito marca un tajo profundo en la historia de la América española pues con él se comienza el proceso de liberación de todo el territorio americano sujeto a la dominación de los monarcas peninsulares, incluyendo el alzamiento de Guayaquil y Cuenca en octubre y noviembre de 1820. La revolución hispanoamericana empezó en nuestro territorio en Quito el 10 de agosto de 1809 y se define cuando se entrevistan Bolívar y San Martín en Guayaquil el 26 de julio de 1822. Así, el triunfo de Sucre en el Pichincha completó, de una manera definitiva, la independencia de la antigua Real Audiencia de Quito y Presidencia de Quito, y su resultado fue la emancipación total de la Gran Colombia. >>⁴¹

Como se puede notar, la intervención de Bolívar fue decisiva en la Independencia, ya que fue un hombre de grandes valores libertarios y contribuyó en ese ideal, la emancipación de los pueblos marcó el hecho histórico de la liberación definitiva de los pueblos de América del yugo español. En nuestro país fue importante el accionar de Antonio José de Sucre, ya que de su liderazgo obtuvimos un territorio libre.

Posteriormente para tener autonomía como un estado independiente, fue necesaria nuevamente la intervención de Antonio José de Sucre, para poco a poco ir conformando la naciente República del Ecuador, nombre con el que se conoce hasta hoy nuestros territorios.

⁴¹Salvador, Jorge. *Breve Historia contemporánea del Ecuador*. Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá-Colombia (2009). Pág. 312, 313, 314, 357



2.1.3. <<La República

El 27 de febrero de 1829 se libró la batalla de Tarqui, jornada gloriosa para las armas grancolombianas dirigidas por los venezolanos-quiteños Sucre y Flores y formadas, en su casi totalidad, por oficiales y soldados del entonces llamado Departamento del Sur, hoy Ecuador, tradicionalmente denominado “el Quito”.

En defensa de la heredad territorial de la antigua Audiencia de Quito lucharon y vencieron en Tarqui los “cuatro mil bravos” de la epopeya, según la feliz expresión del mariscal Sucre, artífice de la victoria junto con el general Flores. Éste, sobre el mismo campo de combate, fue ascendido a general de división, no obstante contar con apenas 28 años de edad.

Aquel conflicto conjugó caracteres de inusitada gravedad y factores singulares que lo complicaban en demasía. Previamente se había formado en el sur un partido peruanista, integrado por personas que tenían estrechas vinculaciones de amistad, parentesco o intereses económicos con el Perú, partido que operaba libremente desde el 9 de octubre y era hábilmente estimulado desde Lima, con ramificaciones sobre todo en Guayaquil pero también en Loja, Santa Rosa y Cuenca y que debilitó el espíritu de resistencia.

Por otra parte, el propio presidente del Perú, mariscal La Mar, que encabezaba las huestes invasoras, no solo que había nacido en Cuenca, donde tenía familia que gozaba de prestigio e influencia, sino que también la tenía en Guayaquil, donde sobre todo gozaba de amigos, tantos y tales que inmediatamente antes de ascender a la jefatura del estado peruano lo habían designado jefe militar del puerto, en un movimiento insurreccional anti bolivariano.

Aun parece que las miras mismas del presidente peruano no aparecían claras, pues no ha faltado quien dijera que lo que en realidad quería no era anexionar el Ecuador a Perú, sino separar el Ecuador de Colombia,

por medio de la fuerza, para proclamarse jefe del nuevo Estado y ceder la presidencia de Perú a Gamarra, su lugar teniente, con quien se habría comprometido en ese sentido, ya que al fin y al cabo se sentía extraño en aquel puesto, dado su lugar de origen.

La intención era ir hasta el Juanambú, convocar un congreso en Quito y separar el Sur con el título de República del Ecuador. La Mar debía ser presidente, como hijo del Azuay, y Gamarra de Perú, reuniéndolo a Bolivia.

El antibolivarianismo se puso de manifiesto, no sólo con la conjura septembrina tramada por el bando de Santander para eliminar físicamente al Libertador, sino con la sublevación del general Obando en Popayán, simultáneamente con la invasión peruana, precisamente para distraer fuerzas militares de la frontera sur y dispersar así las energías defensoras.

Felizmente la mayoría de ecuatorianos pronto comprendieron que lo que estaba en juego era la integridad territorial de la antigua Real Audiencia de Quito, por lo que, superando divergencias, acudieron a las armas con valor, lealtad, entusiasmo y decisión. La victoria de Tarqui es perpetuo testimonio del valor de las tropas ecuatorianas; de las previsiones estratégicas y tácticas del mariscal Sucre; de la capacidad organizativa y pericia de Flores en la conducción de la batalla. >>⁴²

<<Pese a la victoria de Tarqui, el problema limítrofe entre la Gran Colombia y Perú no quedó solucionado por la caballerosidad de Sucre en el Convenio de Girón. Poco después el Congreso Admirable, reunido en Bogotá, no logró consolidar la unidad grancolombiana. Sucre, que lo presidía, intentó someter las ambiciones separatistas de Páez, enseñoreando en Venezuela, quien ni siquiera le permitió atravesar la frontera. La situación en la Nueva Granada tampoco era favorable a

⁴²Salvador, Jorge. *Breve Historia contemporánea del Ecuador*. Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá-Colombia (2009). Pág. 358, 365, 366, 367

Bolívar que en la noche septembrina escapó de ser asesinado. Desengañado por la ingratitud, el 8 de mayo de 1830 el Libertador abandonó Bogotá rumbo al destierro.

Al precipitarse los acontecimientos y conocer en Quito las definitiva separación de Venezuela y varias actas similares neogranadinas, el procurador general del ayuntamiento quiteño, doctor Ramón Miño, se dirigió al mismo general Flores manifestándole que “Quito defiriendo siempre a las voluntades del Libertador, se había mantenido siempre en la quietud más honrosa”, pero que en vista de que “la mayor parte de los Departamentos de la República se han pronunciado ya por la disolución de su unidad política...”, “debe Quito, en uso de sus derechos, proceder a pronunciarse...” En efecto, el 13 de mayo de 1830, la representación de Quito, integrada por su cabildo y los notables, constituyó el Estado libre e independiente del Ecuador abrigando todavía la esperanza de mantener Colombia con una estructura federal bajo el mando de Bolívar.

Nace nuestra República a la historia independiente en 1830 bajo el mando de un joven militar de la Independencia. (...) Flores fue el beneficiario del poder en el nuevo Estado heredero de la tradición milenaria del Reino de Quito. >>⁴³

2.2. Formas Musicales de los españoles

La herencia musical europea, que ha trascendido en la historia de la música, por sus grandes aportes al mundo entero y que se constituye en el pilar del desarrollo musical mundial, llegó a América precisamente con la conquista y su influencia la ejerció durante la colonia, herencia musical que la tenemos hasta hoy como parte del bagaje cultural y como referente de la creación y composición musical. Indudablemente este legado musical vino de España, lugar del cual identificaremos ciertas tendencias musicales que es preciso conocerlas y es importante

⁴³ Salvador, Jorge. *Breve Historia contemporánea del Ecuador*. Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá-Colombia (2009). Pág. 373, 374, 375, 382, 383



mentonar algo de historia. Tomaremos como inicio el canto gregoriano, desde el relato de Mario Godoy.

<<Los primeros cantos gregorianos, generalmente, eran anónimos. A San Gregorio Magno (540-604) se le atribuye el fomento y reorganización del culto, y el establecimiento de escuelas o coros de Canto Gregoriano.

No se puede descartar la omnipresencia de la música religiosa cristiana en el mundo occidental y, posteriormente, en América Latina, pero el pueblo, para sus fiestas, espectáculos, juegos, diversiones, etc., propició una “música secular” (profana, laica), que rebasaba las formulas musicales del canto gregoriano, el latín, cedió ante las nuevas lenguas romances. Pasado el año mil surgió con vitalidad el “ciclo trovadoresco” y el lenguaje musical que no se podía expresar a través de los severos esquemas gregorianos. Fueron los trovadores, juglares, y goliardos, quienes incorporaron nuevas estéticas.

Así, el fenómeno trovadoresco surgió a raíz del llamado renacimiento carolingio y el feudalismo. Los tropadores o creadores de tropos, en romance “trovadores”, incorporaron en el repertorio musical de occidente el tema del amor, la conciencia del autor, compositor. El trovador es un músico y poeta, procedente de diversas clases sociales: nobleza, clero, burguesía, artesanos. Los compositores-trovadores tenían la tendencia a usar melodías conocidas.

Por otra parte, los juglares eran cantantes ambulantes y malabaristas o titiriteros, que animaban a la gente sencilla. El juglar, sin llegar a gozar del prestigio y consideraciones del trovador, salvo cuando se convertía en creador e intérprete de sus canciones, estaba dotado de singular ingenio: bufón, cómico, hábil interprete musical o instrumentista, es el depositario y transmisor de la “cultura pagana semipopular”, eclipsada por el poder y hegemonía de la Iglesia Católica. Socialmente el juglar se identifica y se sitúa en la clase media.



Los trovadores, juglares y goliardos, propiciaron una nueva dimensión de la función musical: agradar y divertir. Antes, la música tenía como único escenario el templo, y como destinatarios Dios; con los personajes mencionados surgieron nuevos escenarios (plazas, calles, palacios, tabernas), y apareció un nuevo destinatario, el público.

Ya, en la región de lo que hoy es España, el cisma, la guerra, la toma de Constantinopla por los Turcos (1453), proporcionaron la devoción moderna, la difusión de música religiosa; la música profana se vistió de lirismo y emoción, aparecieron los nombres de los compositores ligados a sus obras.

La misa, el motete y la canción, fueron los principales géneros que se cultivaron desde finales del siglo XIV. En 1492 los reyes católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, apoyaron la empresa que culminó con el descubrimiento del Nuevo Mundo; expulsaron a los judíos y fue derrotado el último reino árabe (Granada). En el siglo XV, con el descubrimiento de América, se incrementó el comercio y la comunicación entre los pueblos. España tiene una herencia tricultural; en el siglo XVI, se convirtió en un punto de convergencia internacional y de alta calidad musical. Las casas reales tenían gran interés por la música. Los Reyes Católicos, titulares de las coronas de Castillas y Aragón, promovieron una actividad musical sin precedentes, tanto en el ámbito sacro como profano. Los Reyes Católicos propiciaron la creación de un coro integrado por sesenta u ochenta voces. La reina Isabel estuvo siempre rodeada de músicos y poetas.

El reinado de Felipe II, coincide con la época de oro de la música española. Bajo su dominio, también se encontraban Filipinas, Los Países Bajos, etc. Felipe II se distinguió por su apoyo internacional a la música. La historia musical española del siglo XVI fue muy rica, la actividad musical tenía un papel muy importante en la vida diaria. El conquistador Francisco Pizarro tuvo en su séquito a músicos “cuya tarea era reconfortar a las tropas”. La música contó con un gran respaldo o patrocinio real y

eclesiástico. La Mayoría de conquistadores, al igual que Felipe II, fueron grandes mecenas de la música; en el caso de Quito, se recuerdan los nombres del Capitán Diego de Sandoval y Lorenzo de Cepeda. >>⁴⁴

El desarrollo cultural y organizativo del arte musical de nuestro país tiene muchísima relación con lo expuesto, y se evidencia en el relato histórico expuesto anteriormente, ya que músico antes como hoy termina exponiendo su arte musical al público y a cambio por supuesto la retribución económica que se constituye en su medio de vida.

<<En la Edad Media España estuvo habitada por tres sociedades diferenciadas por su concepción del mundo, sus costumbres, creencias e intereses: cristianos, judíos y musulmanes, que convivieron aquí durante siete siglos.

La entrada de los árabes en la Península Ibérica en el siglo VIII, fue un acontecimiento histórico de hondas repercusiones en el campo de la cultura. Trajeron su religión, su cultura y su música. La parte de la Península habitada por ellos, recibió el nombre de “al-Andalus”.

Por su parte, los judíos habían tenido ya una presencia activa en la Península, desempeñando un papel preponderante en toda la sociedad hispanoárabe. Todo ello contribuyó a formar un ámbito cultural en el que la sociedad debió de ocupar un puesto importante.

También la música cristiana en el siglo XIII España produce un arte musical muy específico, cuyo ejemplo es la obra del rey Alfonso X el Sabio, las Cantigas de Santa María. En ella se recopila 417 melodías de muy diversos tipos: cantos de los trovadores, antiguos romances españoles y cantos de clara influencia árabe y judía, reuniendo los diversos tipos de expresión musical europea de la época. Las Cantigas están escritas de forma monódica, es decir a una sola voz, se componen

⁴⁴ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 78, 79, 80, 81

en la lengua lírica por excelencia de su tiempo en la península, la lengua galaico-portuguesa y relatan milagros y favores realizados según las leyendas de la época, por la Virgen María. Parece ser que el rey intervino directamente en la recopilación de estas melodías e, incluso, él mismo compuso algunas de ellas. Estas obras aunque escritas para ser cantadas también podían tocarse con acompañamiento instrumental (...)

La música en la España del renacimiento, por los siglos XV y XVI, es una de las épocas más importantes de la música española, de tal forma que los historiadores la consideran como la “Edad de Oro”. En aquellos siglos, España experimenta un desarrollo político y económico extraordinario que tiene su correspondiente reflejo en el apogeo de las artes, las letras y la música.

España se sitúa a la cabeza de la vanguardia musical de la época y sus músicos, que trabajan con frecuencia como embajadores de los monarcas, mantienen importantes contactos con Italia, Flandes o Francia. Además, los propios reyes contribuyen al europeísmo de la música española al traer consigo, de sus países de origen, a cantores y músicos que les acompañan en todos sus viajes.

El Renacimiento supone el triunfo de uno de los grandes hallazgos medievales: como lo es la polifonía. La mayoría de las composiciones son a cuatro voces o melodías diferentes. En esta época, los músicos cultos dejan de componer a una sola voz (monodia) tanto repertorio profano como religioso.

En lo referente a la música vocal tenemos:

1) Religiosa: generalmente se canta a capella (es decir, sin acompañamiento de instrumentos) o con acompañamiento de órgano. Se canta en latín. Los tipos de composiciones más utilizados son el motete y la misa. Principales compositores: los grandes polifonistas de la época



Cristóbal Morales, Francisco Guerrero y el abulense Tomás Luis de Victoria.

2) Profana: suele llevar acompañamiento de instrumentos. Vihuelas, laúdes, flautas de pico, violas da gamba, chirimías, cornetos, etc. Se canta en castellano. Con frecuencia sólo se canta una de las voces del conjunto polifónico y el resto se toca con instrumentos. Los tipos de composiciones más habituales son el villancico, el romance y la ensalada. Principales compositores de música profana: Juan del Enci.

Durante el siglo XVI, por primera vez en la Historia, la música instrumental comienza a escribirse y a desarrollarse de forma independiente de la música vocal. Partiendo de modelos vocales va adquiriendo un lenguaje propio, adecuado a las características de los nuevos instrumentos. En esta época, igual que en la Edad Media y en el Barroco, la improvisación tiene una gran importancia. Se utiliza para “calentar las manos”, para dar el tono a los cantores, para acompañarlos o como mera distracción. Con frecuencia, se improvisa a partir de melodías de moda en la época o de bajos ostinatos (bajos que se repiten y sobre los que se interpretan series de acordes). Partiendo de estas melodías o bajos se realizan series de variaciones, que en España reciben el nombre de “diferencias”. Buena parte de la música instrumental europea de este período está destinada a la danza. Sin embargo, en España no se conservan danzas escritas.

Un instrumento típicamente español de esta época es la vihuela, de apariencia bastante similar a una guitarra aunque de dimensiones más reducidas y con cuerdas dobles. Entre los compositores de música instrumental tenemos a los siete vihuelistas, entre los que destaca Luis de Narváez y Luis Milán, el violagambista, Diego Ortiz y el organista ciego de nacimiento, Antonio de Cabezón.

Más adelante tenemos al Barroco que es un período estilístico de la música que se extiende durante los siglos XVII y primera mitad del XVIII



(aproximadamente de 1600 y 1750). El término barroco no sólo se aplica a la música sino también a las artes plásticas y a la literatura. El inicio del Barroco coincide con la muerte de Felipe II, a partir de la cual comienza una larga etapa de recesión, decadencia política y aislamiento. Con el Barroco la literatura en España llega a su cumbre más alta (es la época de Cervantes, Góngora, Calderón, Lope de Vega, Quevedo, Velázquez o Zurbarán), pero la música española deja de estar en la vanguardia de la europea y comienza un desarrollo diferenciado y más pobre.

La música instrumental, permanece ajena a las corrientes europeas ignorando los nuevos estilos y formas musicales como el concierto o la suite.

En lo teatral o escénico, la ópera y la zarzuela, en ninguna época de la historia la afición al teatro han sido tan grandes como en el Barroco. A comienzos del siglo XVII hay en Madrid 12 compañías de teatro. Las obras de teatro tenían una duración mucho mayor que en la actualidad y en ellas la música y la danza tenían un papel importante, especialmente en los intermedios de las comedias.

No es de extrañar que sea en este momento en el que se invente la ópera. Nace en Italia aproximadamente en 1600 y el invento se extiende rápidamente por toda Europa.

En España se crea a mediados del siglo XVII un nuevo género específicamente español: la zarzuela. El nombre proviene del palacio real en el que se representaban, situado en un lugar donde había abundancia de zarzas. Puede definirse como una obra de teatro en la que se alternan las escenas habladas con las cantadas. A diferencia de lo que sucede en los siglos XIX y XX, la zarzuela barroca tiene un argumento mitológico. Entre los compositores destaca Juan Hidalgo, autor tanto de la primera zarzuela como de la primera ópera (con libreto de Calderón, Celos aún del aire matan) que se conservan en España.

Ahora, en el Clasicismo, que es el período de la historia de la música que abarca aproximadamente la segunda mitad del siglo XVIII. Coincide con los inicios del reformismo o absolutismo ilustrado promovido por reyes como Carlos III. Mientras en Europa brillan compositores como Haydn, Mozart o Beethoven, en España la situación no resulta muy favorable. Se trata de uno de los períodos más pobres de la música española, marcada por el dominio de la Iglesia y la hegemonía de la música italiana. En contraste a la tradición musical europea, con orquestas, teatros y conservatorios que daban la oportunidad de componer, interpretar y dar clases, en España la vida musical seguía limitada al dominio de la Iglesia y a la influencia italiana establecida por los Borbones en la corte. Apenas existían orquestas o teatros y los músicos españoles tendrán que buscar trabajo en otros países. Destacan como excepciones de la música instrumental el italiano afincado en España, Luigi Boccherini y la de Juan Crisóstomo Arriaga (conocido con el sobrenombre del Mozart español, murió a los 20 años). >>⁴⁵

El dominio de la iglesia católica en España resulta ser perjudicial para el arte musical y artes en general en estos territorios, en virtud de que no pudieron desarrollarse musicalmente de la misma manera como los demás países europeos. Indudablemente los seres humanos estamos sometidos a prácticas religiosas que influyen directamente en el ser social y por ende en el quehacer cultural, considerando que esa tendencia de hegemonía también se la practicó en América con la conquista, ya que la iglesia católica estuvo a cargo justamente de la evangelización de los pueblos indígenas y por ende al control de su arte musical, sin desmerecer que la iglesia católica como parte de la convivencia humana ha entregado a la humanidad, valiosos aportes culturales y artísticos que han marcado épocas importantes en la historia del hombre.

⁴⁵http://ieshermenegildomartinborro.centros.educa.jcyl.es/sitio/upload/UNIDAD_3_Musica_culta_espaniola_breve_.pdf. Fuente: Giráldez, Andrea, *Música 3º*, Ed. Akal, Madrid, 1995). Extraída el 27 de Julio de 2013.

2.3. Ritmos ecuatorianos como producto del mestizaje

La humanidad va cambiando con los años, y en ese marco, históricamente se han producido y se producirán mezclas raciales de toda índole, y como resultado de estas mezclas, también se produce indudablemente el intercambio de costumbres, tradiciones y creencias que culturalmente se van estableciendo y constituyéndose en su momento la identidad de cada pueblo. El Ecuador se ha transformado permanentemente dentro de este proceso de mestizaje y producto de ello, en lo musical han confluido culturas que nos han permitido conocer ritmos de grandes riquezas musicales.

<<El actual Ecuador, durante tres siglos permaneció vinculado a la Metrópoli española (1534-1822), en esa etapa de produjeron significativas transformaciones. La sociedad colonial, metodológicamente y bajo la perspectiva de sus relaciones económicas sociales, puede ser estudiada en tres grandes períodos. El primero va desde la conquista hasta fines del siglo XVI, esta es una etapa de asentamiento e inicial consolidación del régimen colonial español. El segundo abarca el siglo XVII y las décadas iniciales del siglo XVIII, la producción textil fue la actividad económica articulante. El tercero y último se caracteriza por la crisis, el agotamiento del régimen colonial y la readecuación de las relaciones sociales y termina con la independencia. Paralelamente, en el ámbito musical, también señalaré tres etapas. La primera, termina con el fallecimiento de Diego Lobato de Sosa (1614); la segunda tiene como personaje central a Santa María de Jesús (1618-1645) y concluye con la expulsión de los jesuitas (1767); la última con el cierre del Aula de Música del fraile agustino Tomás de Mideros y Miño (1810) y la apertura de la Escuela de Música, en el Convento Franciscano por Fray Antonio Altuna (1810). Sin negar que en otras ciudades y pequeños poblados se ejerciera la música, en la época colonial, Quito fue el centro de la actividad cultural y el gran referente musical de la región.

Aunque no hay sinonimia entre música colonial y música sacra o eclesiástica, la música sacra católica dominó por muchos siglos el ámbito espiritual y cultural, fue la música oficial, fue la música traída al continente americano por los misioneros europeos que participaron en el proceso de evangelización de América Latina. El canto gregoriano o canto llano y el canto de órgano o música figurada fueron los mejores soportes y los medios para la transmisión de los nuevos mensajes culturales y para consolidar el proyecto misionero o conquista espiritual.

La historia de la música de América colonial española tiene una alta dosis de la música europea de los periodos renacentista y barroco, complementada por la música indígena que resistió a la conquista, la música africana (innovada) y la combinación de las tres corrientes mencionadas. La sociedad, el arte y la ideología de la época colonial estuvieron profundamente influenciadas por la Iglesia Católica. De la estructura y organización eclesial emanaba gran parte de las normas y los roles asignado a los miembros de la sociedad.

En lo musical se produjo un interaprendizaje. Los frailes franciscanos, los agustinos, los jesuitas, las monjas conceptas, etc., enseñaron música europea a los indígenas, criollos, mestizos, a las donadas, educandas, criollas seglares, etc. El aporte de la música de los indígenas y negros fue significativo: hubo un proceso normal de innovación musical. En las crónicas, en las relaciones histórico geográficas, hay información destacada de la música del grupo dominante.

Las principales órdenes religiosas de la época se establecieron en la Presidencia de la Real Audiencia de Quito. La música, la enseñanza musical, la composición y difusión, en la época colonial, estaban al servicio y bajo el control de la religión católica. Los frailes y monjas impusieron en Latinoamérica los patrones estéticos vigentes en Europa. Los templos, monasterios y conventos fueron los principales centros donde se desarrolló la actividad musical.

Para animación ritual de los oratorios, capillas, templos o catedrales, eran imprescindibles las capillas de música, agrupaciones integradas por el maestro de capilla, el organista, cantores e instrumentistas. Ellos tenían la obligación de asistir y cantar: vísperas, misas cantadas, misas de los días solemnes, Domingo de Ramos, Jueves, Viernes y Sábado Santo, Domingo de Pascua, Fiesta del Santísimo Sacramento, horas de oficio (vísperas y maitines), procesiones, rogativas, entierros, fiesta de la Cruz de mayo, fiestas de las cofradías, fiestas religiosas señaladas por el Cabildo, etc. >>⁴⁶

<<La invención de la imprenta propició el flujo de la información y, consecuentemente, de la música, principalmente la de los compositores españoles: Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, maestros de capilla de la Catedral patriarcal y metropolitana de Sevilla, muy conocida en las colonias españolas, debido a que la Liturgia de dicha catedral era imitada en todas las catedrales del Nuevo Mundo.

Hubo un intercambio musical permanente, al menos entre las Catedrales de Bogotá, Quito, Lima y La Plata (Sucre).

En esa época, hubo varias obras teórico-musicales que trataron sobre la música sacra secular, el canto llano, la monodia, la polifonía, la vihuela, la guitarra, etc.

Por otra parte refiriéndonos a la sociedad indígena, inicialmente, el Nuevo Mundo fue visto como un lugar utópico, un paraíso terrenal. El Dorado un lugar donde habitaban seres mitológicos, Amazonas, etc.

En contraste a esa visión, también hubo colonizadores que creían que los aborígenes no tenían alma, que ni siquiera eran seres humanos, de esa manera, se justificó la colonización.

⁴⁶ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 83, 84, 85, 87, 88

La sociedad colonial se caracterizó por la existencia simultánea de dos grupos asimétricamente integrados: la “república de indios” y la “república de españoles”. En la estructura de las sociedades indígenas, la dimensión religiosa atravesaba todos los niveles (cultural, social, político, económico). La música indígena integraba este contexto sacro. La iglesia abandonó su utopía y adquirió extensas propiedades, afianzando su poder religioso, político, económico. La mayor parte de las instituciones musicales, coros, escuelas, gremios, personajes, repertorios, fiestas, etc., tenían vinculación o dependencia con la Iglesia Católica.

La llamada “conquista” y la presencia de los españoles en el Nuevo Mundo produjeron en los aborígenes desconcierto, angustia, dudas. La irrupción europea en los Andes ecuatoriales fue posible, no exclusivamente por el ponderado “valor” de un puñado de aventureros y militares, sino especialmente por las epidemias que se convirtieron en las aliadas invisibles de los ibéricos. Las expediciones de españoles al Nuevo Mundo tenían un mandato claro: “atraer a los gentiles a la fe católica”. La evangelización no fue solamente misión y tarea de la iglesia, sino también del Estado.>>⁴⁷

Consideré hacer un paréntesis en lo referente al párrafo anterior, ya que creo por lo expuesto, que la iglesia católica fue la protagonista de la transformación y mixtura de nuestra música indígena. Sin lugar a dudas a pretexto de la conquista y colonización los pioneros en las misiones y descubrimientos hacia nuestros pueblos indígenas, a decir de los propios españoles fueron quienes destruyeron un legado cultural, y fueron quienes encargaron a la iglesia católica sea parte de este acontecimiento, a través de la evangelización de los pueblos.

⁴⁷ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 89, 90, 91, 92

En lo musical, <<el vocablo que más se usó en las crónicas coloniales, para referirse a los bailes y cantares indígenas de la región andina, fue la palabra **taqui**. Según el musicólogo Juan Carlos Estenssoro “Taqui parece ser un baile cantado, vinculado mayormente a las élites y por extensión se emplea la palabra para la ocasión en que ese baile se lleve a cabo, y esta última ocasión se relaciona con una borrachera”.

La presencia de bailes, cantares o taquis, en muchos ritos y ceremonias religiosas de los habitantes del Nuevo Mundo, forzó a los frailes europeos a varias opciones:

1. La primera política de evangelización fue la de usar bailes, cantares tradicionales o taquis, en el templo, en la liturgia católica.
2. Inventar bailes y cantos Ad hoc para indios.
3. Destrucción sistemática de ídolos-huacas, rituales y ceremonias. Una “política de sustitución” que trataba de cambiar aquello que se consideraba como honra al diablo para convertirlo en fiestas en honor a Dios.
4. En el siglo XVIII, los taquis continuaron transformándose. El pueblo había inventado nuevos bailes, hubo un proceso de innovación y sincretismo. Los sermones y prohibiciones ahora iban contra los fandangos.

Al inicio de la época colonial, un alto porcentaje de los músicos fueron frailes, y ellos se dedicaron a la evangelización, algunos sin duda fueron capellanes de las cofradías (agrupaciones benéficas de carácter religioso, de ayuda mutua, atención a enfermos, para dirección moral y espiritual). Los músicos seculares eran maestros de capilla, integraban las “capillas musicales”, participaban en pequeñas orquestas o bandas, o tenían otra profesión u oficio complementario. La mujer aprendía la música con el “designio de ser monja de convento”, para la catequesis o para animar la



liturgia católica, tal fue el caso de Mariana de Paredes y Flores (Santa Mariana de Jesús). >>⁴⁸

<<Las fiestas, como la mayor parte de las actividades de la vida colonial estuvieron en función de la Iglesia Católica y dirigidas por los sacerdotes; pues debemos tener presente que casi la totalidad de los días festivos estuvieron relacionados con la celebración de los diferentes Santos y otros días de celebración de la iglesia. Desde otro punto de vista, tenemos que recordar que las celebraciones eran medios para atraer a la raza indígena y ejercer una mayor autoridad sobre ella. Además se aprovechaba de la coincidencia de ciertas fiestas incásicas con las celebradas por el catolicismo, tales como las del Inti Raymi, con el Corpus; de la Citia, con finados; el de Capac Raymi con el de Noche Buena; Paucar Raymi con la Semana Sabata o Pascua de Resurrección; Hatún Pucny que celebraba el desarrollo del maíz, con el carnaval, etc. Las fiestas comenzaron tan pronto como se llevaron a cabo las fundaciones o se establecieron en los reductos indígenas en donde había algún doctrinero. Se puede decir que las festividades comenzaron en la Gobernación y después en la real Audiencia de Quito desde el siglo XVI. >>⁴⁹

<<La persistencia musical de la sociedad andina y afro-ecuatoriana, es fruto de la actividad incesante de sus miembros, de olvidados y anónimos músicos que no figuran en las crónicas, ni en los cuadernos de salarios de músicos de las catedrales, monasterios, conventos. Los cambios culturales, religiosos, musicales, conceptuales, económicos, tecnológicos, institucionales, las transformaciones en la organización del trabajo, los procesos bióticos (epidemias) y su impacto, propiciaron en el actual territorio ecuatoriano, cambios interdependientes. No hay sinonimia entre “música colonial” y “música sacra católica”, también existió la música

⁴⁸ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 92, 93, 97

⁴⁹ Nicola, Gerardo. *Historia de la Provincia del Tungurahua*. TOMO I. Editorial Pío XII. Ambato-Ecuador (1994). Pág. 188

vinculada a la escena, la música festiva-bailable, la música profana, la música indígena y la música afro-quiteña, que no pactó con la música de la cultura dominante y que no tuvo transmisión escrita. En la época colonial se produce un complejo reajuste en las relaciones sociales, y un continuo hacer y rehacer de alianzas. Las élites españolas, para modificar y coordinar la cultura del estado colonial, propiciaron la formación de élites biculturales: los ladinos. Hay personajes que, por su aporte y personalidad brillan con luz propia en la época colonial, como por ejemplo de los más representativos es Diego Lobato de Sosa Yarucpalla, clérigo, presbítero, maestro de capilla, organista, compositor, predicador quichua e historiador, nació en Quito en 1538, hijo del capitán Juan Lobato y de doña Isabel Yarucpalla. Isabel Yarucpalla, fue una de las mujeres más principales de Atahualpa, y una de las pallas del Cuzco. Diego Lobato estudió en el colegio de San Andrés de Quito, bajo la dirección de los franciscanos. Aprendió a cantar y tocar el órgano con Fray Jodoco Ricke; además estudió lógica, filosofía y teología, con los padres dominicos de Quito. Los franciscanos consideraban a los caciques como personajes claves en la conversión de los gentiles. Por esa razón Diego Lobato tuvo como compañeros en el Colegio San Andrés entre otros: el Auqui Francisco Atagualpa (hijo de Atahualpa), los hijos de los caciques de Caranqui, Otavalo y Cayambe; Diego Pérez y Juan Padilla, quienes, años más tarde, fueron ordenados sacerdotes. El 3 de abril de 1574, el cabildo catedralicio nombró a Lobato Maestro de Capilla, y le comisionó la composición de motetes (breves composiciones litúrgicas españolas), y chanzonetas (piezas festivas sin estribillos) que se necesitaban para la Navidad y Corpus Christi. Entre otras cosas Lobato fue autor de una *Historia de los Incas* (mencionada en una probanza de Don Alonso de Atahualpa, el 13 de agosto de 1582), obra extraviada, al igual que sus composiciones musicales. >>⁵⁰

<<El edicto de Carlos III de expulsar a los jesuitas de España y sus colonias, en 1767, precipitó el creciente sentimiento de identidad a lo

⁵⁰ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 99, 100, 103, 105

largo de la América Española. Varios autores, en los estudios de la música latinoamericana del siglo XIX, se refieren al “sentimiento nacionalista”, “los nacionalismos”, “estilo musical nacional”, “músicas nacionales”, etc., que se traducen en canciones patrióticas, himnos, creación de nuevas obras musicales y la génesis de géneros musicales “síntesis”, “referentes” de la identidad musical americana. La música nacional es la música del criollo, del mestizo, del nuevo dueño de América. Indígenas y negros, pese a su derecho ancestral, fueron omitidos. En todo caso se puede decir que tanto la música aborígen, como los lenguajes musicales post coloniales mixtos adoptados por la población indígena, o mestiza, contribuyeron, y contribuyen, a la estructuración de la cultura nacional y la identidad cultural. >>⁵¹

<<En el siglo XIX, en las urbes ecuatorianas, los géneros musicales que se interpretaron fueron: el valse (e), la contradanza, la polca, la mazurca, y una serie de géneros musicales “populares” mestizos, entre los que se destacan: el yaraví, el pasillo instrumental, el aire típico, el albazo, el sanjuanito, la tonada, el amorfino costeño, el danzante, el yumbo.

En el siglo XIX, para referirse a la música del naciente Ecuador, se usó las palabras: tonos-tonadas, yaravíes, aires nacionales, o esporádicamente la palabra pasacalle. ¿A qué obedecen estas estas nominaciones? Primero, estamos hablando de una música que era considerada de segunda categoría, que no era la música oficial o académica; las palabras del habla cotidiana, son casi todas polisémicas, es decir de muchos significados posibles y donde pocas veces se especifica el universo de discurso al que pertenece. Ecuador era un país en búsqueda de identidad, en constantes pugnas regionales, sin ídolos, líderes, o paradigmas musicales propios. Casi al terminar el siglo XIX e inicios del siglo XX, se consolidan los nombres de algunos de los géneros

⁵¹ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 162, 163

musicales existentes, e innovaciones musicales regionales; en la mayoría de los casos se evidencia el sentimiento nacionalista de la época. En esa etapa histórica, aparecieron las primeras composiciones de los músicos que estudiaron en el Conservatorio de Quito, fundado por el presidente Gabriel García Moreno (1870-1877).

En el siglo XX la producción discográfica, iniciada en Ecuador en 1912, de alguna manera propició la sistematización o diferenciación de los géneros musicales; las primeras grabaciones de música de compositores ecuatorianos eran procesadas en el extranjero, en esos discos muchas veces se omitió la designación del género o ritmo correspondiente, o se ponían términos genéricos como “aire nacional”, “tono serrano”, etc.; con la creación de la Industria Fonográfica Ecuatoriana Sociedad Anónima-Ifesa, Guayaquil, 1946, y el auge de la radiodifusión, se incrementó la propagación de la “música nacional”, la música de los compositores llamados “populares”. Surgió la necesidad de diferenciar y conceptualizar los diferentes géneros musicales.

2.3.1. El yaraví (Harahui, haraví, yarahue)

El yaraví es un género musical regional, de la extensa zona andina, de origen precolombino. Inicialmente fue un canto interpretado en las labores agrícolas y reuniones familiares; hasta que se transformó en un canto lastimero, elegíaco, fatalista; a veces tierno, sentimental, con poesía amorosa. Actualmente de metro binario compuesto (6/8), su agógica (ritmo-percepción psicomotora), es muy lenta. El yaraví criollo ecuatoriano, en tonalidad menor, finaliza con una coda, en ritmo de albazo, nominada por los músicos populares con los nombres de: mambo o fuga. >>⁵²

⁵² Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 170, 171

<<Su denominación es mestiza. Es una canción triste. El yaraví es música precolombina que carece de reglas musicales y es resultado de la monotonía, por la repetición de dos o tres frases melódicas en un solo tiempo y sin más que unas pocas notas que se alteran para variar la expresión. No se reconoce el origen del Yaraví, pero la versión más acertada es la que afirma que es la deformación del quichua Harawí, que significa cualquier aire o recitación cantada pero también triste. En la cultura indígena el Yaraví se interpreta en las diferentes festividades o en funerales. >>⁵³

El modelo rítmico del yaraví es el siguiente:



2.3.2. El danzante

<<Es un género musical, canción mestiza, producto de la innovación de antiguas danzas indígenas; vigentes preferentemente en la región andina. En el desarrollo de la obra musical predomina la tonalidad menor, tiene metro binario compuesto; se escribe en compás de 6/8. En la percepción psicomotora (ritmo), se captan sonidos que se representan por una nota larga, seguida por una nota corta, tradicionalmente llamado “ritmo trocaico”. El tempo, la cifra metronómica aproximada del danzante es negra con punto=48. Por varias décadas, por lo menos hasta fines de los años cincuenta del siglo XX, se usaron indistintamente, y hasta como sinónimos, las palabras yumbo o danzante. >>⁵⁴

Actualmente este ritmo se lo utiliza más en las provincias centrales del país, para el baile de los danzantes, que son bailarines de las festividades de Corpus Cristi y Fiestas de Santos Reyes. Sus melodías estaban basadas sobre la escala pentafónica, por ejemplo re menor: re, fa, sol, la, do.

⁵³<http://danzafolckloricalatinoamericana.blogspot.com/2009/06/danzas-de-ecuador.html>.

⁵⁴Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 173

El modelo rítmico del danzante es el siguiente:



2.3.3. El Yumbo

<<La palabra yumbo (yumpu) significa: danzante, bailarín, saltador, brujo, curandero, yerbatero, yáchaj, danzante guerrero (...)

Yumbo y danzante son palabras polisémicas, propias del lenguaje cotidiano; sin una especificación del discurso al que pertenece. Conviene recordar que entre los mestizos, a veces, yumbo o danzante, son términos peyorativos, palabras que se usan para referirse a los indígenas (...)

El yumbo es un género musical, canción y baile mestizo; es un producto innovado de antiguas danzas indígenas, erróneamente se cree que su origen y vigencia corresponden a la región amazónica u oriental, los yumbos más bien son tradicionales o de compositores de provincias andinas. Tienen metro binario compuesto, se escriben en compás de 6/8; la percepción psicomotora (ritmo), capta lo que se representa por una nota corta, seguidamente por una nota larga, conocido como ritmo yámbico. El tempo, la cifra metronómica aproximada, es: negra con punto=124.

El modelo rítmico del yumbo es el siguiente:



2.3.4. La Tonada

Su nombre tiene relación con la “tonada” española. En Ecuador, al igual que en otros países, hay indicios de que inicialmente el vocablo “tonada” sirvió como base para la clasificación del repertorio popular. Actualmente la tonada es un género musical mestizo, de danza con texto, en tonalidad menor. Es una derivación del “danzante” (género musical); en la estructura rítmica básica, tienen igual métrica y compás binario compuesto (6/8). La tonada, desde el punto de vista melódico, ha configurado giros propios; su movimiento es más rápido que el “danzante”. La temática literaria de la tonada es muy amplia, abarca temas idílicos, picarescos, lastimeros.

El modelo rítmico de la tonada es el siguiente:



2.3.5. El Albazo (Capishca azuayo o cuencano, bomba del Chota, Tonos de Niño, zamba)

Género musical regional de danza con texto, de metro binario compuesto 6/8, de movimiento moderado, preferentemente en tonalidad menor.

Las raíces o el origen del albazo están en el yaraví, especialmente la zambacueca, (zamacueca, mozamala o zanguaraña), está, por lo tanto, hermanado o hay interfluenciado con: la cueca chilena, la zamba argentina, la marinera peruana, etc.

Al igual que el pasillo, la difusión de la zambacueca se inició a principios del siglo XIX, en la época de las guerras de la independencia americana. El inglés Ernest Charton, de su visita a Ecuador en 1862,

escribió: “no es raro ver a un fraile olvidar su sotana o bien arremangándose hasta las rodillas, para mostrar con que gracia y con qué flexibilidad ejecuta las figuras de la zamacueca”.

La rítmica de base del albazo es una derivación del yaraví, pero en otro tempo, más ligero y alegre. La palabra albazo, tiene relación con la “alborada”, es una música preferentemente interpretada en las madrugadas, por las bandas de pueblo, en las fiestas populares, romerías, al rayar el alba, para anunciar la fiesta.

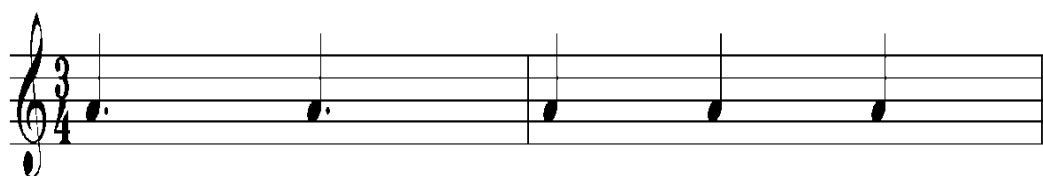
El modelo rítmico del albazo es el siguiente:



2.3.6. El Aire típico (Alza, capishca chimboracense, chilena, guara cuencana, rondeña)

El aire típico es un género musical de danza con texto, es un baile alegre, picaresco, de pareja suelta. En este género predomina la tonalidad menor, se lo escribe generalmente en compás de 3/4. Con este nombre se lo reconoce preferentemente en la región andina. Su origen posiblemente está en los antiguos fandangos. Para el aire típico, la cifra metronómica, el tempo aproximado actual, es negra=174.

El modelo rítmico del aire típico es el siguiente:





2.3.7. El Sanjuanito (Sanjuán, San Juan)

El sanjuanito es un género musical binario 2/4, danza con texto, estructurado en tonalidad menor, de mucha aceptación, especialmente en la región andina. Su origen como danza ceremonial indígena posiblemente está en la antigua celebración del *Inty Raymi*, evento que los españoles lo sustituyeron por la fiesta del 24 de junio, en homenaje a San Juan.

Existen sanjuanitos indígenas y mestizos, los primeros usan, en el nivel melódico, una escala anhemitónica-pentatónica, o una escala diatónica; existen sanjuanes o sanjuanitos indígenas de Imbabura, Pichincha (Cayambe, Zuleta), Chimborazo, etc., con diferentes métricas, muy distintos al convencional sanjuanito mestizo (...)

En los sanjuanitos mestizos es evidente la influencia de la música europea, especialmente en sus diseños cromáticos. Hay “interfluencia” entre el sanjuanito mestizo, con el “huayno peruano-boliviano”; tampoco creo que nació en San Juan de Ilumán, Imbabura, o en San Juan Bautista de Chambo, provincia de Chimborazo, como lo señalan algunos autores.

El sanjuanito, al igual que los otros géneros musicales mestizos, es el producto de un largo proceso de innovación, variación, invención, préstamo cultural, eliminación selectiva, aceptación social; fusión y síntesis de elementos musicales, sociales y culturales. En los “procesos” musicales, culturales, no hay espacio para la “generación espontánea”.

En el siglo XIX, en el proceso de innovación del sanjuanito mestizo, hubo una fuerte influencia de la contradanza europea en compás de 2/4.

Aunque hay una buena cantidad de sanjuanitos compuestos por compositores costeños, los mestizos serranos son los que mejor se identifican con este género.

Hace varias décadas, los investigadores musicales extranjeros citaban como sinónimo de música y danza mestiza de Ecuador al sanjuanito. En el sanjuanito se traduce la sicología de nuestro pueblo, paradójicamente los ecuatorianos “nos alegramos con una música triste”. Para el sanjuanito, el tempo, la cifra metronómica aproximada es negra=114.

El modelo rítmico del sanjuanito es el siguiente:



2.3.8. El Pasillo

Género musical popular, sistema rítmico de danza, canción y baile criollo, de “pareja entrelazada”. Su origen es multinacional, se gestó en el siglo XIX, en la época de las guerras de la independencia sudamericana. Es un género musical que tiene su génesis en la innovación del vals europeo y el bolero español, inicialmente se llamó “El Colombiano, o La Colombiana” (...) No es posible determinar el sitio exacto donde nació el Pasillo, tampoco es posible dar su partida de nacimiento, el proceso de interfluencia del pasillo duró varias décadas.

Es un absurdo creer que el pasillo se gestó vertiginosamente. Para que se originen géneros musicales, como la contradanza cubana, el bambuco colombiano, o el vals, etc., se necesitaron varias décadas, y hasta de siglos. El nombre de pasillo, se debe a la forma cómo se bailaba, con pasos cortos y rápidos.

Inicialmente, el pasillo fue un género musicalailable, de pareja entrelazada, propio de los estratos populares, que rápidamente fue ganando espacio, por ser un baile de pareja unida; surgió como una respuesta contestataria a los elegantes bailes de salón de la burguesía



criolla. Los primeros pasillos, por varias décadas se transmitieron de un grupo a otro, sin partituras, a través de la tradición auditiva.

Hay partituras de pasillos ecuatorianos, que datan de fines del siglo XIX; posteriormente apareció el pasillo canción. El pasillo es el ejemplo de un proceso de innovación donde el préstamo cultural produce un crisol en el que se sintetizan o confluyen varios géneros musicales. El pasillo es la simbiosis de una compleja diversidad de ritmos, aires o géneros musicales, asociados a otros elementos, sociales y culturales, tanto en los niveles: melódico, armónico, rítmico, tímbrico y lingüístico.

El pasillo no solo se desarrolló en Venezuela, Colombia y Ecuador, sino que por los procesos normales de difusión, también fue aceptado y germinó en Costa Rica y Cuba. El pasillo es uno de los grandes aportes de la región Gran Colombiana a la música de salón y al cancionero universal.

El Pasillo ecuatoriano se escribe en compás de 3/4. Su estructura generalmente responde a la forma: A-B-B; a veces A-B-C, con introducción o estribillo de 4 a 8 compases, actualmente en tonalidad menor, donde predomina lo que tradicionalmente se llama la pentafonía andina, con notas de paso, o la eptafonía, con base pentafónica; en el siglo XIX, en el repertorio pasillero predominó la tonalidad mayor. En la métrica, actualmente se usa la forma dos corcheas, silencio de corchea, corchea, y negra.

El musicólogo Segundo Luis Moreno encontró en la danza canción “El Toro Rabón”, el lejano germen del pasillo ecuatoriano, “no tanto en la línea melódica, cuanto en el ritmo de acompañamiento.

Según Johannes Riedel: El pasillo data de inicios del siglo XIX. Su antepasado, el “noble” valse austríaco, encontró su camino a través de España y de ahí hacia el Nuevo Mundo, más específicamente a Venezuela. Los ecuatorianos nunca han olvidado este linaje musical.

El pasillo nació poco antes de la época Bolivariana. Creció en tres países Sudamericanos: Venezuela, Colombia y Ecuador (...) El pasillo, otra vez con el vals, finalmente emigró al Ecuador, durante la segunda mitad del siglo XIX. Gradualmente adquirió las cualidades musicales que ahora tiene (...) El pasillo es adaptable y puede ser, ya sea, una pieza instrumental, o puede ser tocada y cantada simultáneamente. La forma instrumental es más antigua, pero la versión vocal, es más popular.

En el siglo XIX, el pasillo instrumental era escuchado en los salones de baile, o en las casas particulares de la clase alta, conjuntamente con otras, el valse, la polka, el escocés, y la mazurca. A través de los años, sin embargo, el pasillo instrumental también encontró su camino a través de importantes arreglos musicales, para todo tipo de bandas, las bandas de pueblo, como también las bandas militares.>>⁵⁵

<<En otras regiones del continente americano, a toda la zona geográfica actualmente comprendida por los actuales territorios de Venezuela, Colombia y Ecuador, países que conformaron la Gran Colombia, se lo conocía simplemente como “Colombia”, y a las obras musicales (pasillos) que se gestaban en esta región, como colombianos/as. Se sobreentendía que el pasillo o colombiano era conocido entre los músicos populares antes de los años treinta del siglo XIX, es decir, en plena época de las guerras de la Independencia. La ausencia de partituras de los pasillos que se cantaban en esos años refuerza el argumento de que este género musical nació entre los músicos populares, sin estudios musicales formales y ajenos al conocimiento de la escritura musical.

El pasillo surge de las pugnas y contradicciones que vivían entre peninsulares y criollos, civiles y religiosos, indígenas y mestizos, administradores y el clero. Es la síntesis de la nueva personalidad

⁵⁵ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 173, 174, 175, 176, 179, 181, 182, 183, 184

hispanoamericana y la consecuencia lógica de un sentimiento pre nacionalista. El pasillo tiene una génesis multinacional. >>⁵⁶

El modelo rítmico del pasillo es el siguiente:



La verdad es que actualmente no existen suficientes datos ni evidencias para poder tener una idea clara de cuál fue el proceso y las transformaciones que sufrieron los ritmos autóctonos ecuatorianos. Se conoce que incluso las evidencias del tiempo de nuestros indígenas fueron eliminadas por los españoles durante la conquista, y las pocas que hay desde la conquista hasta nuestros días reflejan la gran influencia de los europeos en nuestra gente, sin embargo se ha filtrado ciertas expresiones musicales de los indígenas a través de sus cantos, que quizá constituyan la base de esa transformación y mutación musical.

Por otra parte, como lo mencionamos en el capítulo anterior, existe una compilación de ritmos ecuatorianos, realizada por el artista ecuatoriano Juan Agustín Guerrero a solicitud del historiógrafo español Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898), quien presentó esta compilación al Congreso de Americanistas, según consta en las actas de la cuarta reunión en el año de 1881, y luego fue publicada en Madrid en 1883. Es una colección de melodías bajo el título de Yaravíes quiteños en la cual se recogió “todas las melodías indianas y populares” de esta región, en aquella época.

A continuación se transcribe parte del texto de las mencionadas actas:

⁵⁶ Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador (2007). Págs. 186, 187



<<Al encargarnos de la publicación de estos cantos hemos considerado como deber de conciencia, presentarlos tal y como fueron recogidos por el Sr. Espada, no permitiéndonos introducir en ellos ni la menor modificación que pudiera desvirtuar en lo más mínimo su extraño y típico carácter que es lo verdaderamente interesante en estas espontáneas manifestaciones del sentimiento popular, dignas siempre de perpetuarse en la historia y de razas próximas a extinguirse para siempre.

Mas si nuestro respeto a estos cantos de los primitivos moradores de América nos ha impulsado a darlos a luz en la forma adoptada por un celoso coleccionador, no vaya a deducirse de esto que nos hallemos en un todo conformes con ella, pues según nuestro criterio, creemos que hubiera sido mucho más conveniente presentarlos enteramente despojados de todo acompañamiento y armonización, a fin de que conservaran todo el carácter de autenticidad posible, tan esencial como muy apreciado siempre en esta clase de colecciones que pudiéramos denominar artístico-arqueológicas por la gran relación que entrañan con los usos, costumbres e historia de los antiguos pueblos.

La colección del Sr. Espada se halla dividida en dos secciones. La primera que es a nuestro juicio la más curiosa, contiene veinte yaravíes y cuatro bailes, que él mismo recogió en tan apartadas regiones. La segunda consta de doce tonadas, dos bailes, cinco cáchuas y lanchas para bailar, tomadas de la Historia inédita del obispado de Trujillo, que a fines del siglo pasado ordenaba el obispo de aquella diócesis D. Baltasar Jaime Martínez Compañón. Estos cantos y bailes se hallan presentados en muy diferentes formas.

En la primera de estas secciones, unos parecen arreglados para piano, siendo la mano derecha la que lleva el canto y haciendo la izquierda una especie de acompañamiento sin acordes, o más bien un bajo ritmado que les sirve de base. Otros están escritos en tres pentagramas, hallándose en el primero el canto y en los dos restantes el acompañamiento. Un canto tan solo vemos anotado para voz y coro, también en tres pentagramas pero sin acompañamiento alguno. Todos ellos carecen de

letra, excepto el *Canto de la siega*, y el *Cuxnico* que la tiene en lengua quichua, y el *Amor Fino* en español.

En todos estos cantos no se advierte ni el menor rastro de la influencia europea, pues en ellos domina una monotonía melancólica que se desprende de su vaga tonalidad y de su constante terminación en las notas bajas de la voz por medio de intervalos de tercera o cuarta, lo cual les da un carácter tan original como extraño. La mayor parte de ellos, y en particular *El Yupaichisca*, *El Cuxnico*, *El Yumbo* y *El Masalla* pueden considerarse como tipos de música de los primitivos indígenas, conservados al través de los tiempos hasta nosotros por medio de la tradición. El *yaraví* de Guayaquil que tiene por nombre *¡Alza que te han visto!* debe ser un baile de origen moderno, pues tiene alguna semejanza con el *Zapateo del monte* de los guajiros de la isla de Cuba (...) De este sucinto examen de la colección del Sr. Espada se desprende, que si bien en su segunda sección nótese algunos de escaso valor por ser de procedencia moderna y no descubrirse en ellos ningún rasgo característico digno de especial mención, no puede negarse el interés y gran curiosidad que despiertan muchos de los contenidos en la primera, y cuyo origen no creemos aventurado asegurar que reconozcan una antigüedad remota.

De todos modos, y sea cual fuere el aprecio que logren merecer de los inteligentes en esta clase de investigaciones, nunca podrá desconocerse, que su celoso coleccionador al suministrar con ellos nuevos datos a los que ya poseíamos respecto de la música de tan primitivos pueblos, ha prestado un señalado servicio digno de consignarse en las interesantes actas del referido Congreso. >>⁵⁷

Como ejemplo se transcribió dos de los temas presentados en esta compilación de ritmos ecuatorianos que son:

- **El Masalla** (canto de los indígenas en sus casamientos), y
- **El Llanto** (expresa el tono y sentimiento con que lloran las indígenas).

⁵⁷ Congreso Internacional de Americanistas. Actas de la Cuarta Reunión. Tomo Segundo. Madrid (1881). Imprenta de FORTANET. Madrid-España (1883). Págs. V, VI, VII, VIII

EL MASALLA.

Acostumbran a cantarlo los indios en sus casamientos
a manera de consejo a sus hijos.

Moderato.

Piano

Muy ligado.



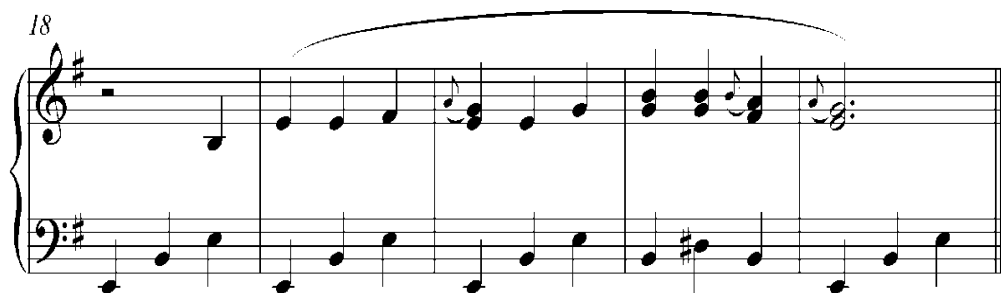
7



14



18



EL LLANTO.

Que expresa el tono y sentimiento con que lloran las indias.

Lacrimoso.

Piano



6

12

17

22



Capítulo III

CREACIÓN DE LA SUITE “CRONOLOGÍA”

3.1. Antecedentes

Nuestra patria vivió históricamente, diferentes eventos desde el aparecimiento de las primeras células indígenas que poblaron nuestro territorio, hasta la época republicana que es la que vivimos hoy.

Durante este lapso, el hombre fue dando muestra de su inteligencia y se desarrolló en varios aspectos: su organización social, sus costumbres, sus tradiciones, sus rituales; inclusive en su afán de extender sus territorios, desarrolló estrategias de guerra, lo que implica que siempre hubo mezcla de culturas y alienación.

Sin embargo, el cambio más trascendental que sufrió nuestro país es la conquista española, ya que en esta época se produjo el encuentro de dos culturas muy diversas. Producto de este enfrentamiento de culturas se promovió el intercambio de sus diferentes formas de organización social, costumbres, tradiciones, rituales y creencias.

Los indígenas por su parte eran liderados por un jefe que era el cacique quien orientaba a su pueblo con la ayuda de sus súbditos organizados jerárquicamente y en lo religioso adoraban al Dios Sol (Inti) y todo fenómeno de la naturaleza que les revelaba un anuncio de sus dioses sean estos la lluvia, las montañas, la erupción de los volcanes, los movimientos de la tierra, la luna, las estrellas, etc., inclusive las cosechas estaban relacionadas con los solsticios y equinoccios en sus diferentes períodos, lo cual les ofrecía una medida para contabilizar los días del año.

Por otra parte los españoles en su organización social estaban liderados por el rey o la reina quien dictaba las leyes y reglas de su pueblo, manteniendo dos clases sociales: la burguesía y el proletariado.



En cuanto a lo religioso, su fe estaba instituida en la iglesia católica y su Libro Sagrado (La Biblia), lo que mantenemos hasta nuestros días.

De esta combinación de culturas, se dio como resultado fenómenos sociales que determinaron la futura organización de nuestra sociedad, incluyendo el aspecto musical. La posibilidad de tener evidencias de la existencia de ritmos, canciones o bailes indígenas es muy poca o casi nula, sin embargo ciertos ritmos pudieran ser de origen pre-hispánico ya que fueron el resultado del amasijo de culturas.

3.2. Morfología de la obra

Como se anotó anteriormente, la obra presenta una estructura orquestal, que está conformada por instrumentos sinfónicos y autóctonos distribuidos de la siguiente manera:

Estructura Orquestal

1) Instrumentos Sinfónicos:

a) Vientos:

- **Maderas:**

- Dos flautas (1º y 2º)
- Dos oboes (1º y 2º)
- Dos clarinetes (1º y 2º)
- Un fagot

- **Metales:**

- Dos trompetas (1º y 2º)
- Dos trombones (1º y 2º)
- Dos Trompas (Cornos en Fa-1º y 2º)

b) Instrumentos de Cuerda:

- Violines primeros
- Violines segundos
- Violas
- Violonchelos
- Contrabajos

c) Instrumentos de Percusión:

- Timbales
- Bombo (Gran Cassa)
- Triángulo
- Platillos

2) Instrumentos Autóctonos:

- Ocarina⁵⁸ (uso opcional - wairina⁵⁹)
- Rondador⁶⁰ (uso opcional - paya⁶¹)
- Pingullo⁶² (uso opcional - pinquillo⁶³)
- Tambor autóctono (membrana de piel)⁶⁴
- Bombo (membrana de piel)⁶⁵

⁵⁸ La **Ocarina** es un instrumento pequeño de viento, construido de barro con 6 orificios anteriores (que pueden variar) y dos posteriores, produce un sonido muy noble y delicado. La producción del sonido de lo hace a través de una embocadura.

⁵⁹ La **Wairina**, es un instrumento más grande que la ocarina pero de timbre similar, la cual es construida en tubo de caña (bambú). La tesitura de ambos instrumentos varia, dependiendo del tamaño y la cantidad de orificios.

⁶⁰ El **Rondador** es un instrumento de viento (flauta de pan) constituido por un conjunto ordenado de canutos (caña) dispuestos uno junto al otro (de 15 a 45 tubos), unidos y presionados mediante dos pares de barritas abrazadoras, un par superior y otro inferior, Los canutos están distribuidos en orden ascendente escalonado, del más largo al más corto.

⁶¹ La **Paya** es un instrumento de viento más pequeño que el rondador (flauta de pan), construido de hasta 8 canutos (caña).

⁶² El **Pingullo**, es un instrumento de viento, está construido de caña, de uso vertical y varia en el número de orificios, generalmente de 3.

⁶³ El **Pinquillo** es similar al pingullo en su timbre, pero varia en el número de orificios.

⁶⁴ El **Tambor** (membrana de piel), es un instrumento de percusión, con caja de madera de forma cilíndrica, y dos membranas de piel de animal. De timbre un poco agudo.

⁶⁵ El **Bombo** (membrana de piel), es un instrumento de percusión, también con caja de madera de forma cilíndrica y membranas de piel de animal, más grande que el tambor y de timbre más grave.



Con el afán de recrear a la raza indígena y brindar una tímbrica nativa, “**Cronología**”, pone de manifiesto en su estructura orquestal el uso de instrumentos autóctonos de viento y de percusión, propios de esta parte del planeta.

Las posibilidades de altura de cada uno de estos instrumentos autóctonos de viento son limitados en su tesitura, de tal manera que se puede utilizar opcionalmente, otros instrumentos musicales alternativos como está anotado, sin descuidar el timbre requerido, como es el caso del pingullo y pinquillo; y, la ocarina y la wairina, de igual sonoridad y tímbrica. En el caso del rondador y la paya, tienen una tímbrica y estructura organológica análoga, más sin embargo el rondador por la disposición de los canutos o carrillos, se lo ejecuta siempre a dos voces, característica propia de este instrumento. Estas opciones instrumentales, facilitará la ejecución e interpretación musical, para el montaje de la obra.

También, el bombo y el tambor de piel que son instrumentos de percusión, todos ellos en combinación con la instrumentación sinfónica estándar de origen europeo.

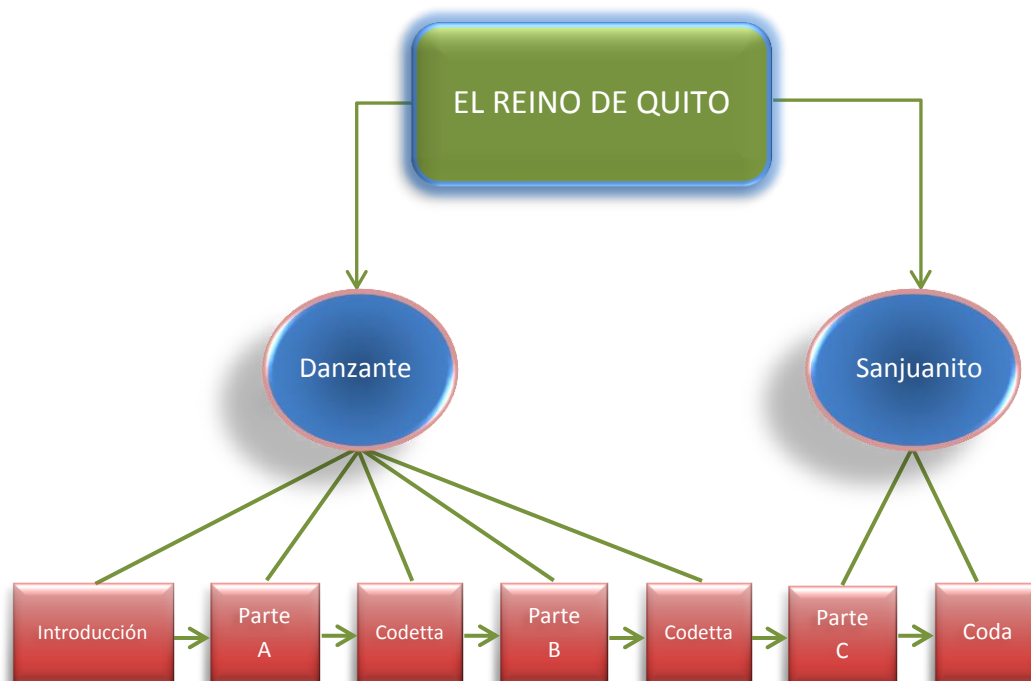
Cabe mencionar que no en todos los movimientos de la obra intervienen los instrumentos autóctonos. La obra está compuesta por cinco movimientos y son:

1. El Reino de Quito. (Danzante-Sanjuanito)
2. La Conquista. (Yumbo-Yaraví)
3. La Colonia. (Sanjuanito)
4. La Independencia. (Albazo)
5. La República. (Pasillo)

3.2.1. El Reino de Quito (primer movimiento)

En este movimiento se recrea musicalmente al imperio indígena con sus alabanzas, ritos y festejos. Está formado por dos ritmos ecuatorianos: un danzante y un sanjuanito, su tonalidad es Sol Menor y está basado sobre las escalas pentafónica y diatónica.

Su estructura se presenta de la siguiente manera:



El danzante es un ritmo de origen prehispánico el cual generalmente está basado en un discurso pentafónico menor.

Según Fidel Pablo Guerrero <<El danzante está relacionado al bailarín indígena llamado también danzante que forma parte de las festividades rituales en el mes de junio en la región interandina (Corpus y sus octavas en el calendario católico) >>⁶⁶.

⁶⁶ <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/cuchara-de-palo-danzante-ecuatoriano.html>.
Cuchara de palo: danzante infaltable en la fiesta popular. Extraída el 22 de enero de 2014.

Su motivo rítmico como se mencionó en el capítulo anterior es de tipo trocaico, es decir constituida por una figura de valor largo y otra corta, y su métrica basada en compás binario, de movimiento lento.

Conforme se anotó anteriormente, la denominación de danzante no solo es para identificar al ritmo, sino también al bailarín que está disfrazado con un atuendo particular que consiste de un penacho en el cual hay hojas, espejos, conchas y monedas de colores, lo cual le da vistosidad, también visten calzones de encajes muy anchos, cascabeles, alpargatas y en el cuerpo una especie de armadura de adornos y varios colores.

El origen de su baile tiene varias hipótesis. Se cree que posiblemente fue un baile en homenaje a los dioses en agradecimiento por las cosechas, o quizá fue para rendir culto al Dios Inti (Sol) creador de la vida, o posiblemente tiene que ver con una danza guerrera establecida por los incas.

Sin embargo se lo mantiene como tradición en el Ecuador sobre todo en la región de la Sierra, donde se festeja el Corpus Christi (Cuerpo de Cristo) en junio, por el solsticio de verano.

Este danzante está escrito en compás de 6/8, en tempo de negra con punto=50, permitiendo que no sea muy dinámico con el propósito de crear más solemnidad.

El material rítmico que se utiliza en este danzante es el siguiente:





El movimiento, inicia con una introducción de 9 compases, cuyos elementos servirán posteriormente para enlaces de nuevas frases musicales.

En los primeros 4 compases el pingullo desarrolla un diseño melódico (antecedente) basado en la escala pentafónica de Sol Menor, con el cual es protagonista, sobre un leve tremolo ejecutado por las cuerdas en pianissimo, las cuales utilizan la tónica del I grado (Sol menor).

El tremolo se mantiene en los siguientes cinco compases, esta vez usando los grados I, IV (modo mayor), VI y I, para ofrecer cierta variedad armónica y basado en la escala diatónica, sobre los cuales ahora el protagonismo se pone de manifiesto con los cornos, los cuales desarrollan otro diseño melódico (consecuente) que completan la parte de la introducción.

Esta fase inicial es reforzada por el trombón con notas largas, mientras el timbal en dos compases desarrolla un leve tremolo en pianissimo, creando cierta solemnidad.

Los dos diseños melódicos de antecedente y consecuente son contrastantes con el propósito de ofrecer interés melódico el mismo que es resaltado por el material armónico durante la introducción, preparando así el inicio del ritmo de danzante en los siguientes compases.

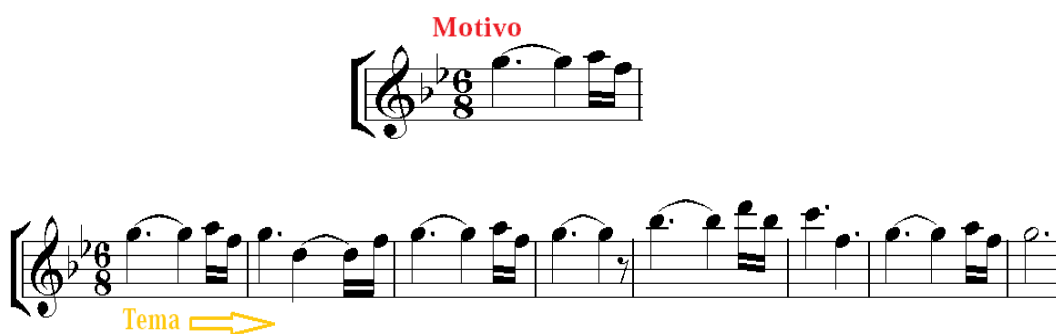
Inmediatamente el tambor (de piel), el triángulo y el bombo (de piel) dan inicio al ritmo del danzante en el compás 9, sirviendo de enlace para la presentación del tema principal de la parte **A**.

El ejemplo se muestra en el siguiente gráfico, con los metales, la percusión, los instrumentos autóctonos y la sección de las cuerdas:

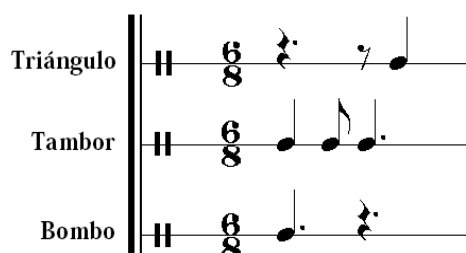


123

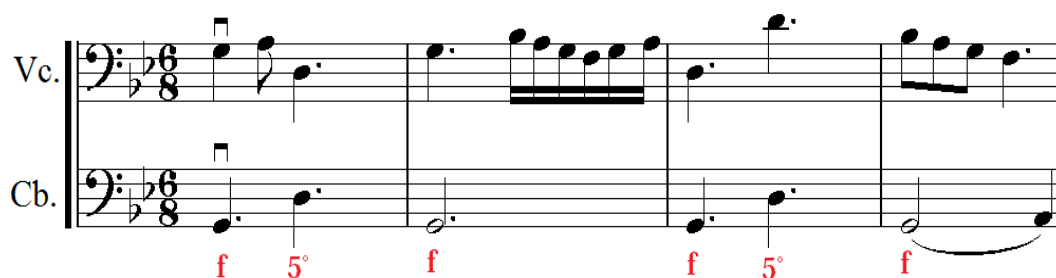
La parte **A** inicia con la exposición del tema principal del danzante el mismo que está a cargo del pinquillo, desde el compás 10. Está basado en la escala diatónica con el objetivo de tener más recursos para el desarrollo melódico. En el siguiente gráfico se muestra el tema principal de la parte **A** y el motivo melódico sobre el cual está elaborado.



Mientras el pinquillo desarrolla el tema principal, es seguido por la percusión, el triángulo, el tambor y el bombo, los que mantiene el ritmo del danzante, combinando las siguientes fórmulas rítmicas:

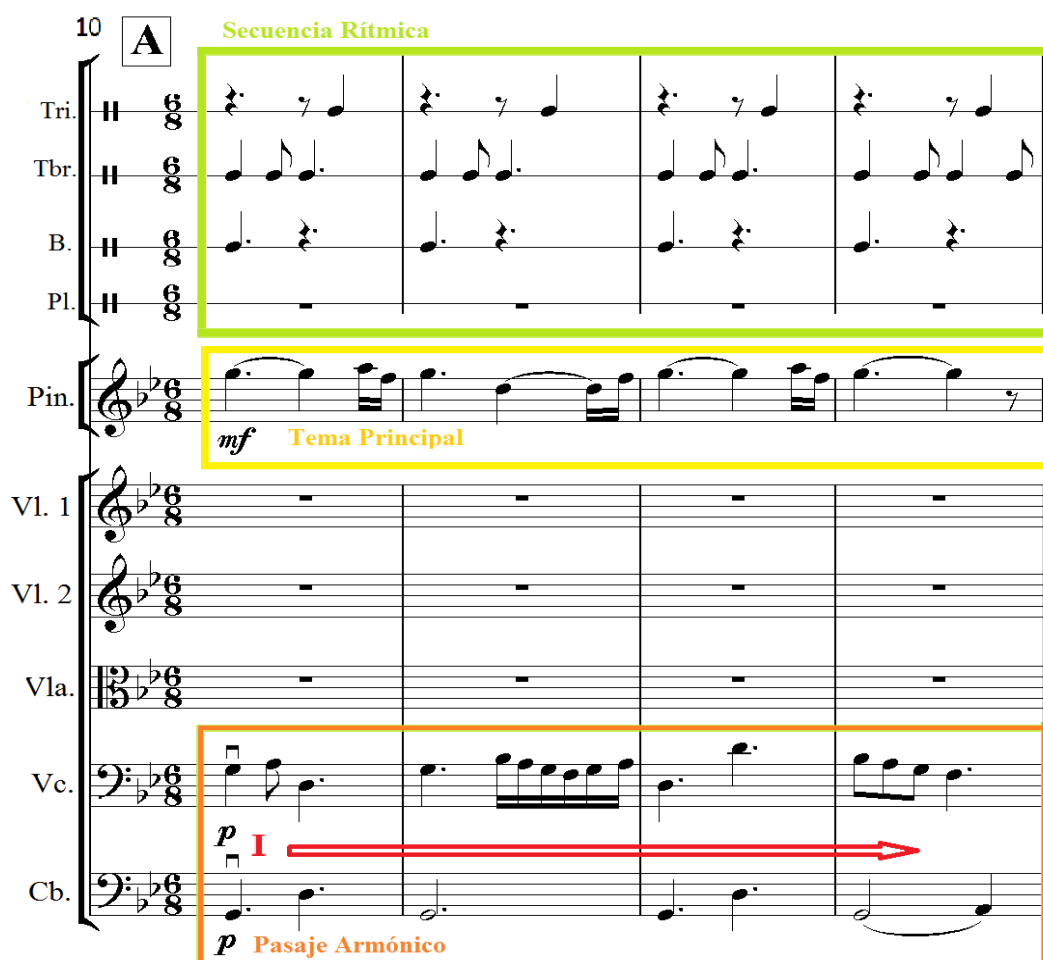


El contrabajo mantiene firme la tonalidad de Sol menor elaborando un dibujo melódico entre la fundamental y un intervalo de quinta, sobre el I grado; mientras el violonchelo dialoga con el contrabajo con intervallos del mismo acorde. Así:



En el siguiente gráfico se muestra a los instrumentos protagonistas en este pasaje.

10 **A** **Secuencia Rítmica**



Tri. $\frac{6}{8}$

Tbr. $\frac{6}{8}$

B. $\frac{6}{8}$

Pl. $\frac{6}{8}$

Pin. $\frac{6}{8}$ **mf Tema Principal**

Vl. 1 $\frac{6}{8}$

Vl. 2 $\frac{6}{8}$

Vla. $\frac{12}{8}$

Vc. $\frac{6}{8}$ **p Pasaje Armónico**

Cb. $\frac{6}{8}$

Desde el compás 14, el oboe refuerza al pinquillo en el tema principal, a través de la imitación, mientras el bloque de las cuerdas tiene a cargo la armonía para lo cual emplea el III, VII, VI y I grados, para ofrecer otro ambiente armónico basado en grados modales y que giran siempre en torno al I grado (Sol menor). La percusión elabora una secuencia rítmica basada en el danzante, más sin embargo el tambor se torna un poco más vivo para brindar dinamismo a este pasaje.

Finalmente, en esta parte el clarinete realiza un enlace en el compás 17, elaborando un diseño melódico descendente el cual permite presentar nuevamente el tema principal de la parte **A**.



Fl. 14 17
mf

Ob. *mf* Tema Principal

Cl. *mf* Enlace

Fag.

G.C. *mf*

Tri. *mf*

Tbr. *mf*

B. *mf*

Pl. *mf* Secuencia Rítmica

Oc.

R.

Pin. Tema Principal

Vln.1 *mf*

Vln.2 *mf*

Vla. *mf*

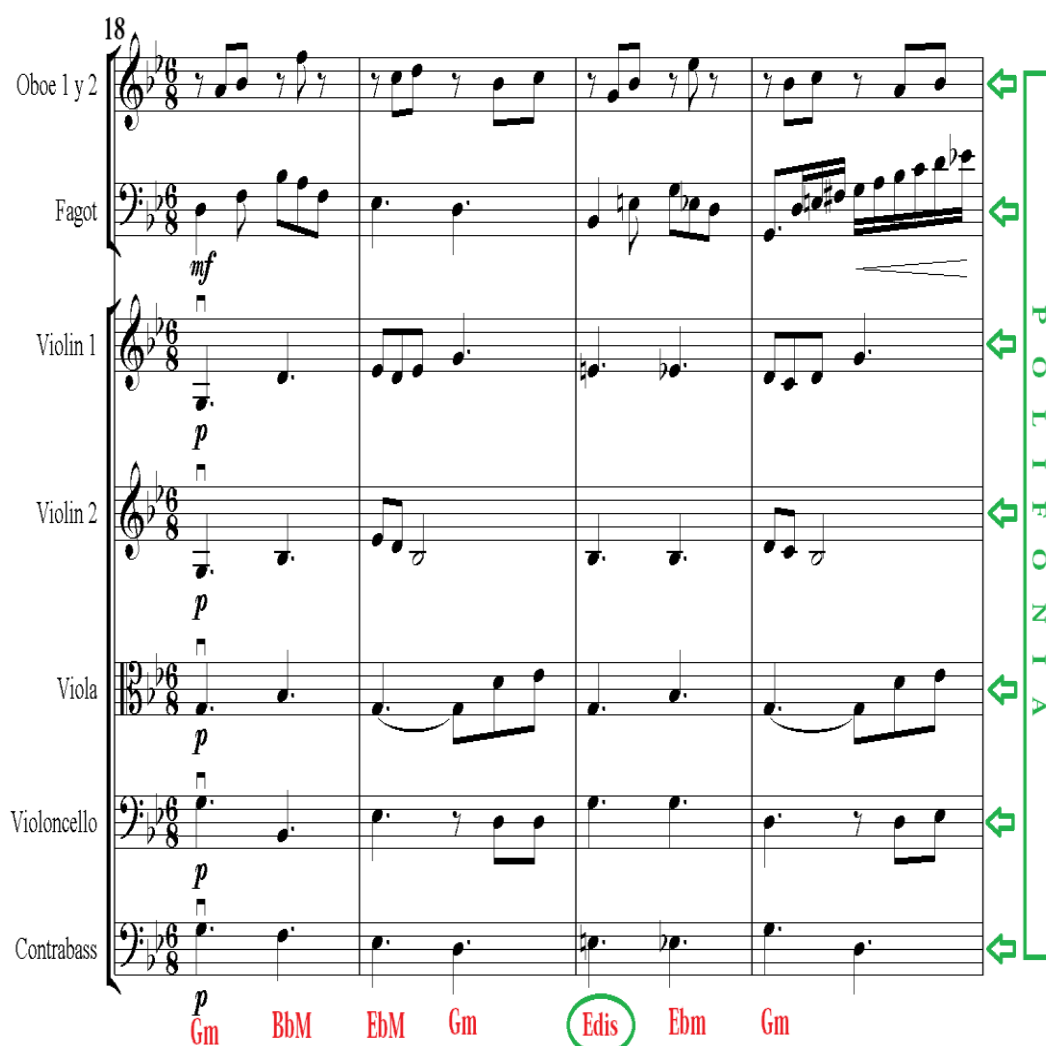
Vc. *mf*

Cb. *mf* III VII VI I

En el compás 18 se expone nuevamente el tema de la parte **A**, esta vez por imitación lo hacen la ocarina y las flautas a dos voces en octavas, para brindar mayor sonoridad al tema principal.



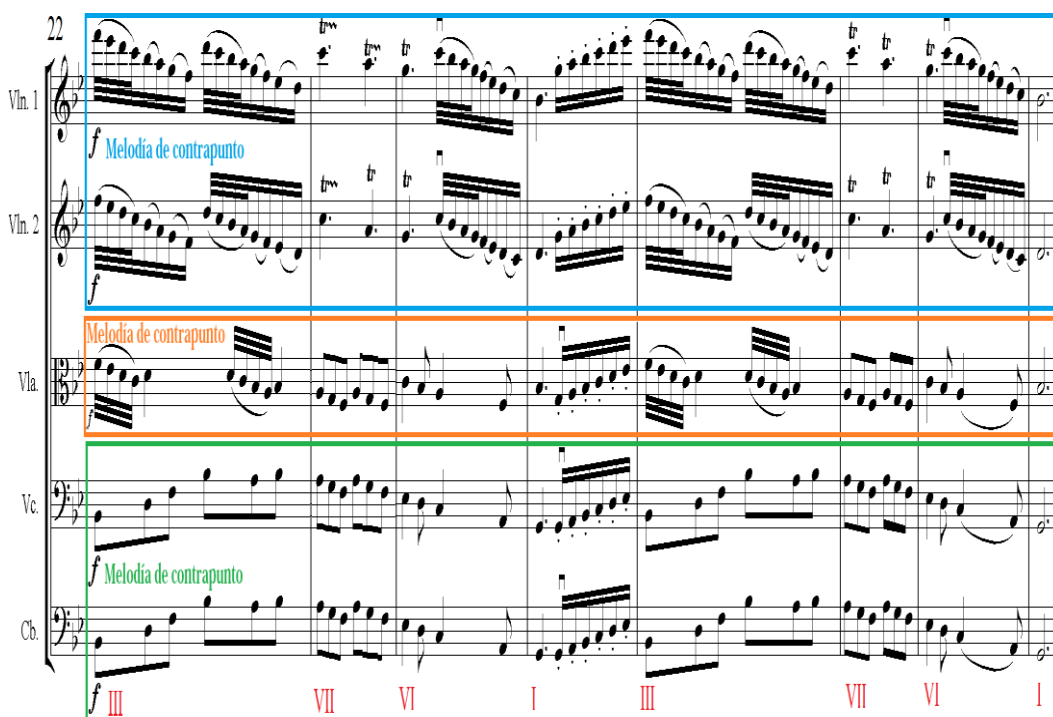
Mientras se reexpone el tema, las cuerdas el oboe y el fagot desarrollan diferentes diseños melódicos en un discurso polifónico, ofreciendo otra textura y utilizando un material armónico basado en la siguiente secuencia: Gm, BbM, EbM, Gm, Edis, EbM, Gm. Toda la secuencia retorna siempre al centro tonal que es Gm (I), sin embargo se utiliza un Edis para provocar cierta tensión armónica.



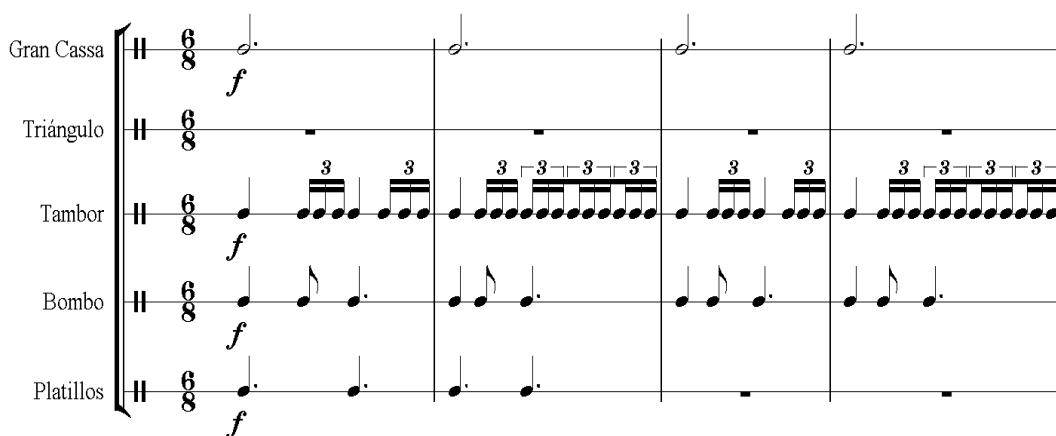
Polifonia

Gm BbM EbM Gm Edis EbM Gm

Mientras se sigue desarrollando el tema principal, el primer violín, segundo violín y viola a partir del compás 22 hasta el 29, elaboran melodías ligeras de contraste en escalas descendentes, que tornan vivo este pasaje, manteniendo el discurso polifónico como en compases anteriores, mientras el violonchelo y contrabajo mantienen el equilibrio armónico, siempre con el III, VII, VI y I grados, desarrollando un contrapunto con el tema principal y el resto de las cuerdas.



Durante este pasaje la percusión sigue con el ritmo del danzante, y el tambor elabora una secuencia rítmica más dinámica, como se muestra en el gráfico.



En cuanto a las maderas, desde el compás 22 y por medio de la imitación, se suma el oboe y el clarinete en la ejecución del tema principal, reforzando al rondador. El fagot mantiene firme la tonalidad igual que el violonchelo y el contrabajo.




Fl. *f* Tema principal

Ob. *f* Tema principal

Cl. *f*

Fag. *f* III VII VI I III VII VI I

En el mismo pasaje la sección de los metales colabora en el desarrollo del pasaje polifónico, elaborando melodías de contrapunto en relación al tema principal, y siempre en retorno a la tónica. Cornos y trompetas ejecutan el mismo diseño melódico por imitación y el trombón por variación, Así:



Cor. *f* Melodía de contrapunto

Tpt. *f*

Tbn. *f* Melodía de contrapunto III VII VI I III VII VI I

En el compás 30 hasta el 33 se presenta una codetta, en la interviene toda la orquesta, con el propósito de dar paso a un nuevo tema que es el inicio de la parte **B**. El I, IV (en modo mayor) y VI grados son los encargados de crear otra sonoridad, siempre retornando al I, como se muestra en la sección de los vientos:



Para el inicio de la parte **B**, se expone un nuevo tema el cual viene a cargo del rondador y está basado sobre la escala pentafónica de Sol menor, con el propósito de recrear un ambiente sonoro indígena. El motivo del tema **B**, se presenta de la siguiente manera:



En esta sección el tema se expone a manera de un ostinato, ya que se lo desarrolla en solo dos compases y se lo va repitiendo constantemente, hasta terminar toda la parte **B**.



Cabe anotar que antiguamente nuestros indígenas no solo utilizaba la escala pentafónica en su música, sino también combinaciones de tres y hasta cuatro sonidos, lo que hacía que la música sea repetitiva, siendo este el propósito de este pasaje, mantener una célula rítmica melódica muy corta, con sonidos de la escala pentafónica y ofrecer un pasaje de colorido autóctono, complementado de cierta manera con la instrumentación orquestal, sin embargo de ello este tipo de melodías cortas y repetitivas se usaban como música para la celebración de ritos y festejos.

Inclusive en la actualidad se ha podido observar en ciertas festividades indígenas sobre todo en la sierra ecuatoriana, indígenas tocando un tambor y a la vez ejecutando una pequeña flauta de tres orificios, sean estos pingullos o quizá dulzainas, usando combinaciones de menos de cinco sonidos y repitiéndolos constantemente por periodos extensos de tiempo, mientras se desarrolla el rito o festejo.

La intención de esta sección es el de escenificar un ritual indígena a manera de sacrificio, como muestra de alabanza y respeto a los dioses, quienes enviaban mensajes que evidentemente eran fenómenos producto de la naturaleza.

El rondador en “solo” con el tema B en el compás 34, realiza una frase en cuatro compases y posteriormente se añade cada cuatro compases otros instrumentos de la orquesta en el siguiente orden: la ocarina, el

pinquillo, el tambor, el bombo y triángulo, violonchelo y bajo, violines y viola, maderas y finalmente los metales, obteniendo un pasaje en crescendo de gran sonoridad. Cada instrumento desarrolla un diseño melódico en contestación al tema principal, a manera de polifonía pero siempre en ostinato. Así, en las ilustraciones podemos notar las diferentes voces instrumentales, todos basados únicamente en el I grado.

Tema principal

34 Rondador



Diseño melódico 1

38 Ocarina



Diseño melódico 2

42 Pinquillo



Material Rítmico 1

46 Tambor



Material Rítmico 2

50 Triángulo

Bombo



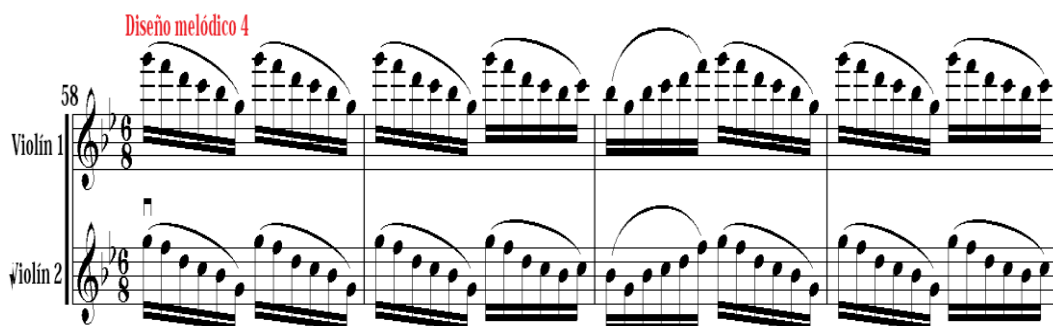
Diseño melódico 3

54 Violonchelo

Contrabajo



Diseño melódico 4



En el compás 62, las maderas repiten los diseños melódicos ejecutados anteriormente por imitación de la siguiente manera: las flautas el diseño melódico 1, ejecutado por la ocarina, pero esta vez lo hacen a dos voces a un intervalo de sextas sucesivas, permitiendo una nueva textura; los oboes ejecutan el tema de la parte **B** igual que el rondador, de igual manera a dos voces a un intervalo de sextas sucesivas; el clarinete el diseño melódico 2 y el fagot el diseño melódico 3, al unísono con el violonchelo y contrabajo.

Diseño melódico 1 (sextas sucesivas)

Tema (sextas sucesivas)

Diseño melódico 2

Diseño melódico 3



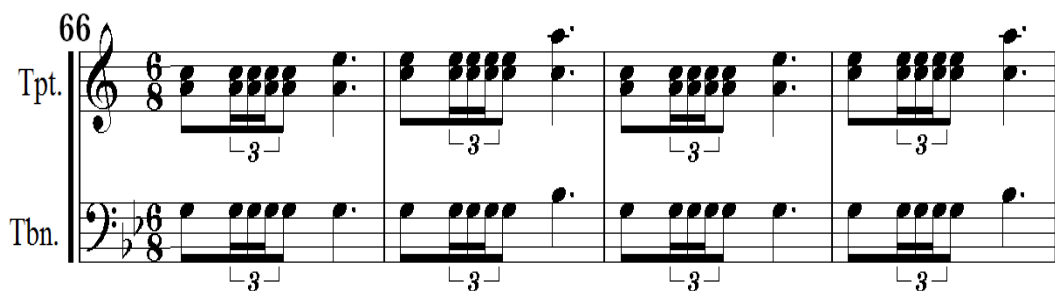
En el compás 66, mientras el rondador mantiene en ejecución el tema principal, por imitación es reforzado por: los oboes, el clarinete, el fagot, los cornos, el pinquillo y las cuerdas, mas sin embargo las cuerdas elaboran una variación del tema, el mismo que se muestra así:



De la misma manera en el compás 66, las flautas ejecutan semicorcheas mayormente diseñadas en octavas sucesivas para brindar un ambiente más dinámico y apoyadas en el diseño melódico 4 (escalas descendentes pentafónicas), permitiendo variedad sonora en este pasaje.



Fortaleciendo la tonalidad en el compás 66, las trompetas y el trombón nos presentan un material armónico basado en el I grado (Sol menor), elaborando una secuencia de tresillos de semicorcheas para ofrecer además cierto contraste rítmico:



Durante la parte **B**, todos los diseños melódicos que se desarrollan con los instrumentos de la orquesta, además de ejecutarse en ostinato van dando forma a una especie de minimalismo, basados en el motivo del tema de la parte **B**, sobre el cual se desarrollan dibujos melódicos que se entrelazan, permitiendo ofrecer una especial coloración y textura.

Entiéndase por música minimalista, al género experimental que se originó en los Estados Unidos y consiste en la reiteración de las frases musicales en pequeñas unidades como figuras musicales, motivos y células, siendo una de las particularidades que su armonía se mantiene estática por periodos extensos de tiempo.

Además hay que mencionar que este género posiblemente se inspiró en el clasicismo étnico y en oposición al movimiento de serialismo de los europeos.

Los indígenas usaban en su expresión musical series de hasta tres y cuatro sonidos, lo que hacía que la música sea repetitiva, inclusive con la escala pentafónica, motivo por el cual la parte **B**, está escrita con esta concepción, la cual utiliza varias células rítmicas o motivos rítmicos enlazados entre sí y que se repiten constantemente, mas sin embargo todo el material motivico gira en torno al motivo y tema principal de **B**, de esta manera se pretende obtener un ambiente sonoro más vernáculo.

En el gráfico se muestra a toda la orquesta desde el compás 66, en el cual como anunciando el final del danzante se emplea todos los motivos rítmicos utilizados en **B**, y a manera de desarrollo se puede notar los diseños melódicos enlazados en un solo pasaje.

66

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Tpt. *f* 3

Tbn. *f* 3

Timp. *f* 3

Tri. *f*

Tbr. *f* 3

B. *f*

Oc. Diseño melódico 1

R. *f* Tema Principal (ostinato)

Pin. *f* Tema Principal (ostinato) →

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. arco *f*

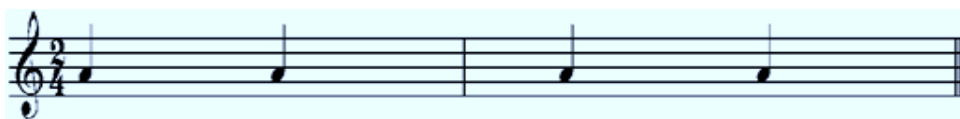
Vc. *f*

Cb. *f*

En el compás 70, nuevamente interviene la codetta del compás 30, sirviendo de transición, para dar inicio a la parte **C** que es un sanjuanito.

El sanjuanito es un ritmo ecuatoriano representativo de nuestro país que se cree es el resultado de antiguas danzas indígenas en honor al Inti-Raymi en el mes de junio cada solsticio de verano, por lo que posiblemente en los años 1900 adopta este nombre por coincidir con las fiestas de San Juan Bautista en Iluman perteneciente al Cantón Otavalo en la Provincia de Imbabura, celebradas también en junio. Es un género musical binario y se puede decir que con el pasar de los años ha tenido variantes según la influencia que ha recibido. De ahí que algunos sanjuanitos han sido interpretados desde una perspectiva indígena con la escala anhemitónica-pentafónica, es decir más sencilla y en esencia con instrumentos musicales autóctonos; y desde una perspectiva mestiza con la escala diatónica y evidentemente más elaborada musical y estructuralmente, con instrumentos llegados con la conquista. Aunque en los últimos años ha recibido muchas influencias producto de la globalización.

Sin embargo la propuesta de esta sección de la obra está enmarcada en un **sanjuanito** escrito en compás de 2/4, su metronomización es de negra=135 y el material rítmico es el siguiente:



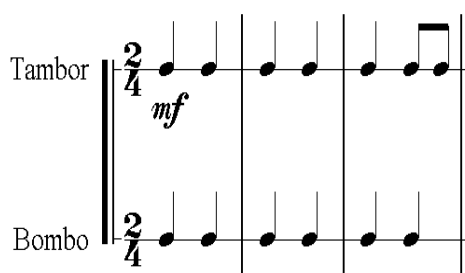
Se muestra más festivo y alegre, su ritmo es elemental marcado solo en negras para dar notoriedad al tema principal que se expone en tres compases con el pinquillo al que se suman los demás instrumentos, manteniendo la misma idea del ostinato y minimalismo.

La percusión se encarga de marcar la apertura de la sección, a manera de introducción, con un ritmo firme y claro, el cual inicia en el compás 74. Esta sección insiste con más ímpetu en lo pentafónico, con la intención de

que suene menos elaborada armónica y melódicamente, y tenga más carácter indígena.

De esta manera se pone de manifiesto, una danza indígena de celebración al Sol y agradecimiento por las cosechas.

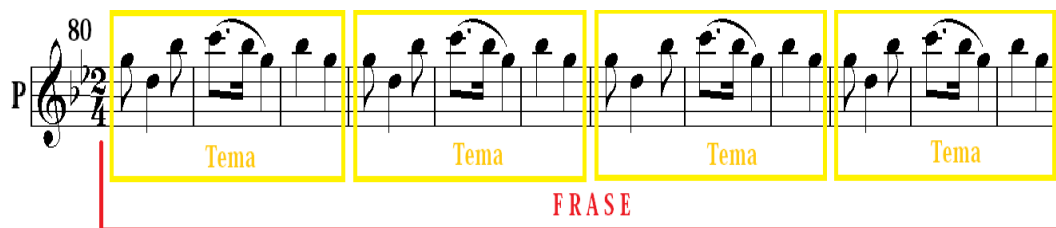
La percusión presenta un material rítmico con el tambor y el bombo que dan inicio al tema **C**, el cual es constante hasta el compás 139.



En el compás 80, el tema principal está a cargo del pinquillo y está constituido por tres motivos ejecutados en tres compases como lo muestra el gráfico:

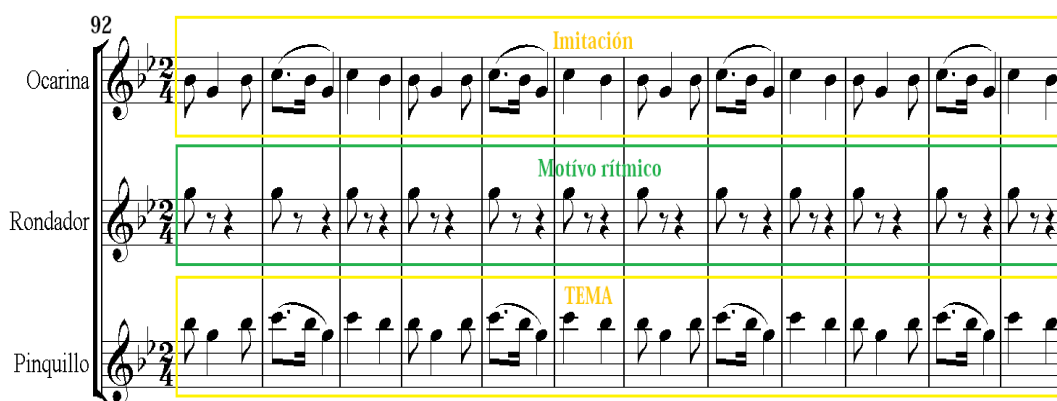


De esta manera, el tema es repetido cuatro veces consecutivas, hasta formar una serie de doce compases a manera de frase, Así:

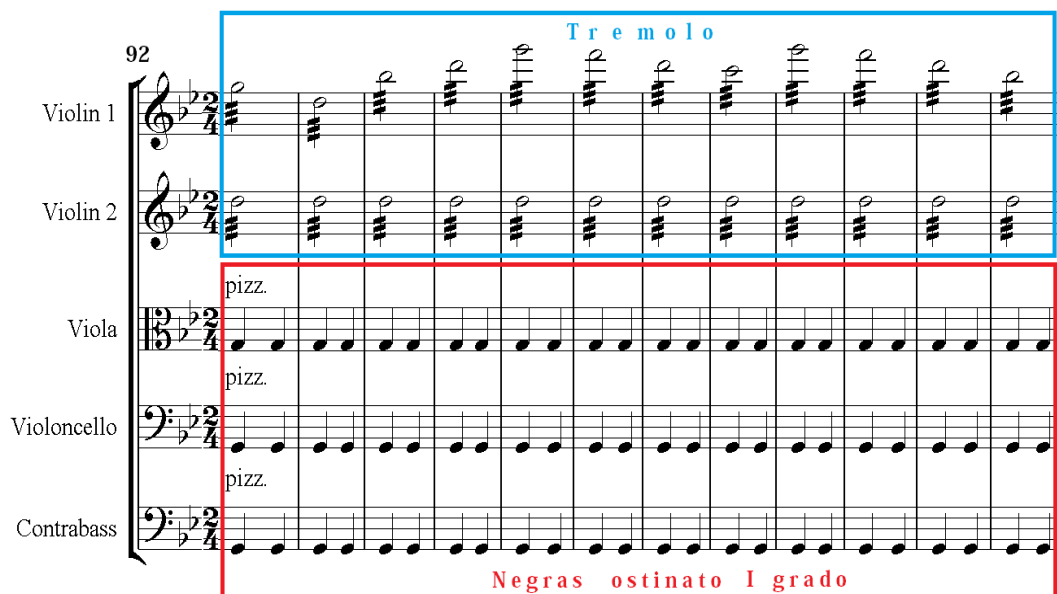


Como desarrollo, la frase es repetida constantemente por cinco veces sucesivas, hasta el compás 139, y durante la repetición de cada frase se añade diferentes grupos instrumentales, así:

En los instrumentos autóctonos desde el compás 92 hasta el 116, el pinquillo mantiene el tema principal, la ocarina por imitación ejecuta también el tema a un intervalo de octava baja y el rondador desarrolla un motivo rítmico simple:



La sección de las cuerdas elabora con los violines un tremolo a dos voces, con intervalos que varían entre notas de la escala pentafónica de Sol menor, mientras la viola, el violonchelo y el contrabajo ejecutan negras ostinato en pizzicato sobre el I grado.



Dejando el tremolo, desde el compás 104 hasta el compás 139, los violines y la viola elaboran un nuevo motivo (**d**) ejecutado a intervalos de cuarta, bajo la misma escala pentafónica, mientras los violonchelos y contrabajos insisten en la tónica del I grado, los cuales se presentan así:



En el mismo compás 104, el clarinete por imitación refuerza el tema **C** y a partir del compás 116 hasta el compás 139 se suma el oboe, el fagot y la sección de instrumentos autóctonos ejecutando el tema **C**.

Byron Geovanny Obando Mayorga	140
-------------------------------	-----

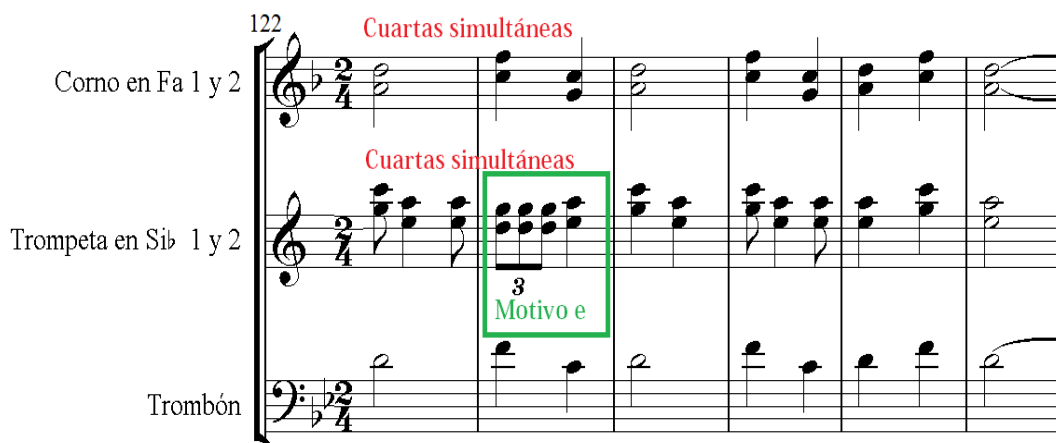
Más sin embargo los oboes ejecutan el tema a dos voces, utilizando intervalos de cuartas simultáneas, como muestra el siguiente gráfico:



Oboe 1 y 2

Cuartas simultáneas

Desde el compás 122, los cornos en cuartas simultáneas y el trombón ejecutan un diseño melódico basado en el motivo **c**, mientras las trompetas presentan también un esquema de intervalos de cuartas simultáneas basado en el tema **C**, y para ofrecer variedad ejecuta un nuevo motivo (**e**) con tresillos, los cuales se muestran así:



Corno en Fa 1 y 2

Trompeta en Sib 1 y 2

Trombón

Cuartas simultáneas

Cuartas simultáneas

3 Motivo e

Desde el compás 131, toda la orquesta desarrolla un decrescendo hasta llegar a un *piano* en el compás 140, a partir del cual el tema principal está a cargo del clarinete, mientras que el fagot presenta unas escalas descendentes manteniendo el I grado de la tonalidad de Sol menor.



Clarinete Sib

Fagot

p Tema

Motivo c

p Escalas descendentes

El resto de las cuerdas continúan ejecutando los intervallos de cuarta, mientras el violonchelo y contrabajo igual que el fagot en escalas descendentes. Todo esto se desarrolla levemente en *piano*, y a partir del compás 149, un ritardando sugiriendo el término de la sección **C**, dando fin a la festividad indígena. Aquí la sección de las cuerdas:



140

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Contrabass

p Cuartas simultáneas

p Cuartas simultáneas

p

p Escalas descendentes

p

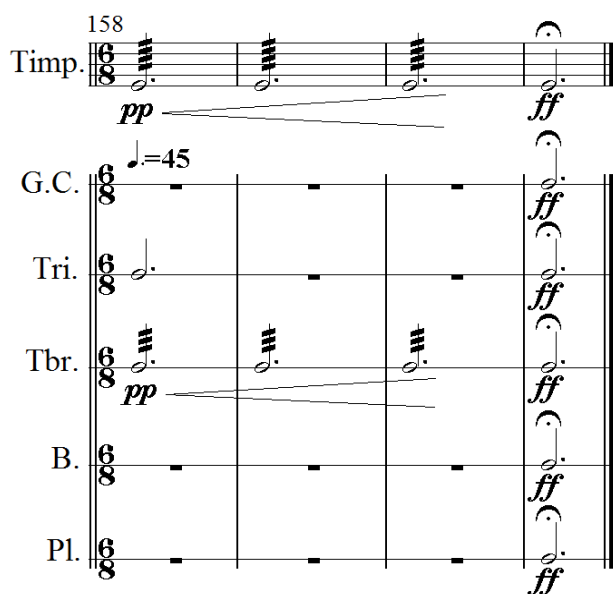
Hay que destacar que durante la sección que corresponde al sanjuanito, el tema principal, los diseños melódicos en cuartas y el material melódico utilizado, está basado solamente en la escala pentafónica de Sol menor.

Para finalizar el primer movimiento, en el compás 158 se presenta la coda final en cuatro compases, usando los mismos elementos de la codetta con el propósito de crear unidad en la estructura y poder enlazar el sanjuanito con el danzante de inicio. La coda final se la ejecuta en compás de 6/8 y en tempo de negra con punto=45.

En el siguiente gráfico se muestra la sección de los vientos (maderas y metales), con la coda final:

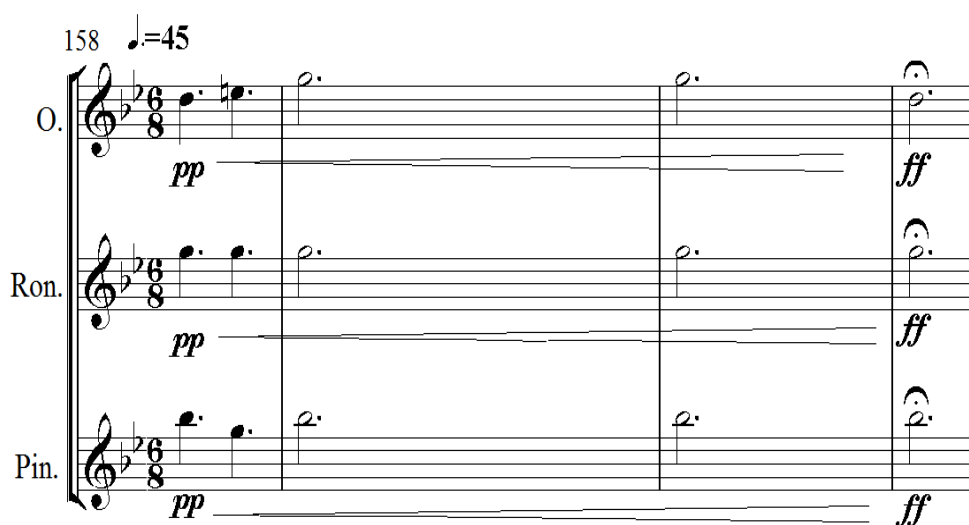


Aquí, la sección de la percusión:



La sección de los instrumentos autóctonos:

158 $\text{♩} = 45$



O. *pp* *ff*

Ron. *pp* *ff*

Pin. *pp* *ff*

La sección de las cuerdas:

158 $\text{♩} = 45$



Vln.1 *pp* *ff* >

Vln.2 *pp* *ff* >

Vla. *pp* *ff* >

Vc. arco *pp* *ff* >

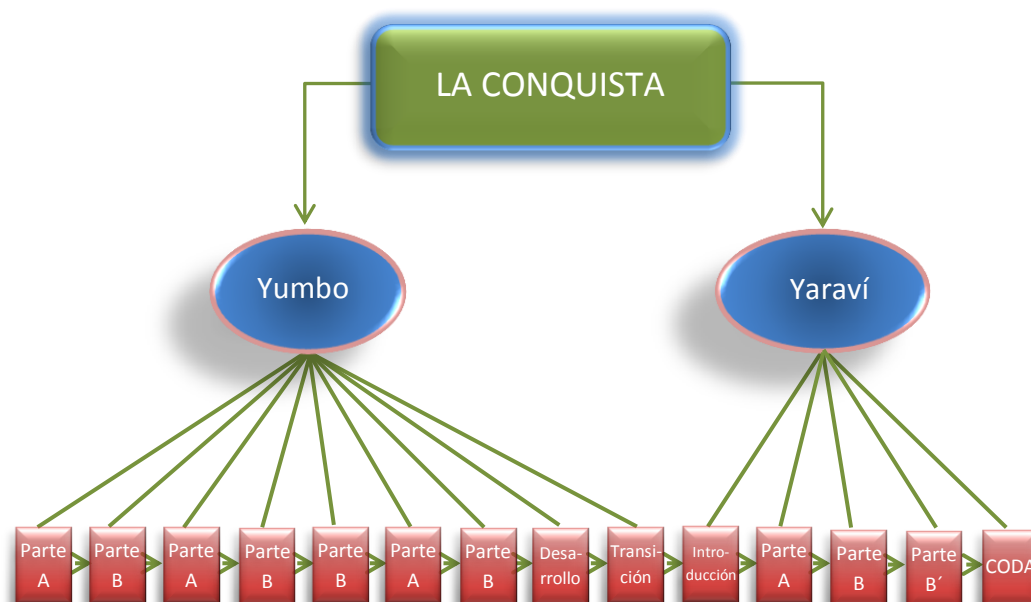
Cb. arco *pp* *ff* >

Toda la orquesta termina elaborando un crescendo de *pianissimo* a *fortissimo*, destacando la grandeza de los indígenas en su apogeo.

3.2.2. La Conquista (segundo movimiento)

La historia nos cuenta claramente que durante la conquista, se dio el encuentro y enfrentamiento de dos culturas que son: la de los indígenas y la de los españoles (europeos). Luego de una serie de combates y luchas, los españoles terminaron por someter a nuestros aborígenes, dando fin al imperio legendario indígena. Entonces este movimiento recrea musicalmente este enfrentamiento de la raza indígena y la raza blanca (españoles), hasta el sometimiento y caída del imperio aborígen.

El movimiento está formado por dos ritmos: un yumbo y un yaraví, está escrito en tonalidad de Re Menor y su esquema se presenta de la siguiente manera:



El yumbo es un ritmo ecuatoriano de origen prehispánico, que al igual que el danzante también hace referencia al personaje que baila este ritmo y consecuentemente se lo ejecuta con un pequeño tambor y un pingullo. Eduardo Almeida Reyes, nos dice: <<En estas celebraciones populares, que demandan un gran esfuerzo de organización y participación comunitaria, siempre me llamó la atención un grupo de personajes

disfrazados a los que la gente les llamaba “los yumbos”. Éstos, principales animadores de las fiestas desde las **vísperas**, estaban ataviados a la usanza del habitante de la selva tropical, bailaban al ritmo de un tambor y pingullo, ejercitando una danza con movimientos circulares, conocida con el nombre de “la venada”. El vestido actual del yumbo, en cuanto personaje disfrazado, es claramente una reminiscencia o evocación del habitante del bosque tropical amazónico, dado que en el traje se pueden identificar elementos como coronas de plumas de aves de vistosos colores, collares elaborados en dientes de animales o de semillas vegetales, a más del uso de una lanza elaborada en madera de la palma de chonta que lleva en la mano derecha y a veces un pequeño canasto de fibras vegetales a la espalda. Esta es la presentación del yumbo en la comunidad de Rumicucho y con toda certeza creemos que este personaje recuerda a los pobladores de la selva tropical de la provincia de Pichincha que durante la colonia y aún antes en la época prehispánica tenían como *modus vivendi* el intercambio de productos entre la llanura costanera y las poblaciones serranas. >>⁶⁷

Se puede colegir entonces que este ritmo es producto de antiguas danzas indígenas que toma el nombre como ritmo de yumbo, gracias al personaje que lo baila y que según Segundo Luis Moreno “es un baile ritual ejecutado durante el equinoccio del mes de septiembre”.

El **yumbo** propuesto, inicio del segundo movimiento, está escrito en compás de 6/8 y su tempo es de negra con punto=95.

El material rítmico es el siguiente:



⁶⁷ <http://docenteconvoz.blogspot.com/2011/05/la-danza-del-yumbo-en-la-comunidad-de.html>.
Extraída el 29 de septiembre de 2014.

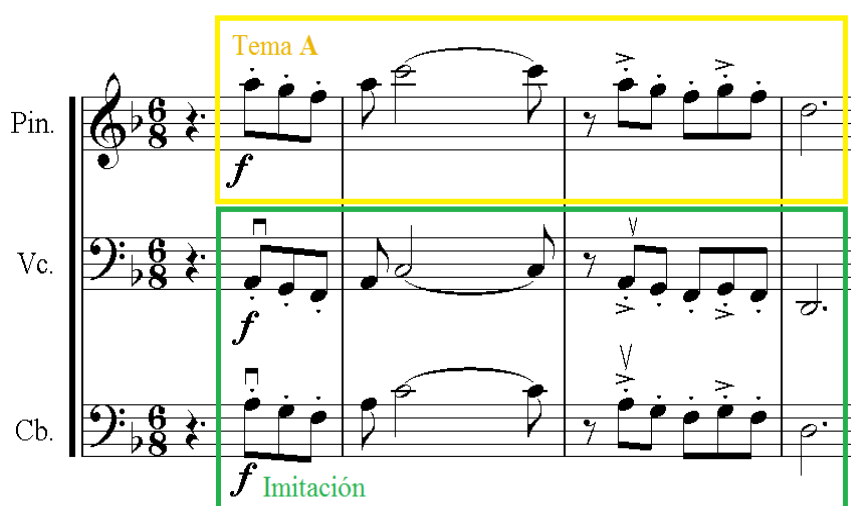
Este movimiento nos presenta dos partes. La parte **A**, que representa la raza indígena y la parte **B**, que representa la raza blanca (españoles). Musicalmente se recrea este enfrentamiento con la estructura **A-B-A-B-B-A-B**, para luego exponer un desarrollo basado en la parte **B**, que será el indicador del dominio español sobre nuestros indígenas, para finalmente presentar una transición que servirá de enlace para el inicio del yaraví.

Como se mencionó, la parte **A** caracteriza a la raza indígena, esta sección se extiende desde el compás 1 hasta el 12, está escrita basada en la escala pentafónica de Re menor (re, fa, sol, la, do).

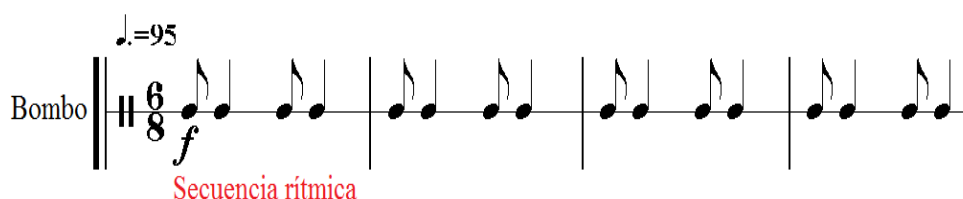
El movimiento inicia con el tema **A**, el cual está formado por dos motivos como se muestran a continuación:



El pinquillo es el encargado del tema principal y por imitación es reforzado con el violonchelo y el contrabajo a 3 octavas bajas de distancia.



El bombo desarrolla el ritmo del yumbo de manera firme desde el primer tiempo.



Los violines y la viola afirman la tonalidad y la mantienen en el I grado, con los diferentes intervalos del acorde triada de Re menor (1°-3°-5°), como se muestra a continuación:



La parte **B** caracteriza a la raza blanca (españoles), la que va desde el compás 13 hasta el 21, en esta sección no interviene la percusión.

Las maderas exponen el tema en *mezzoforte*, con el propósito de crear un pasaje de baja intensidad sonora y permitir un ambiente musical de intriga, que es lo que posiblemente los españoles sentían, antes del encuentro con el líder Atahualpa.

Está construida sobre la escala diatónica, con el objetivo de tener mayores elementos tanto melódicos como armónicos que puedan diferenciarla de la parte **A**.

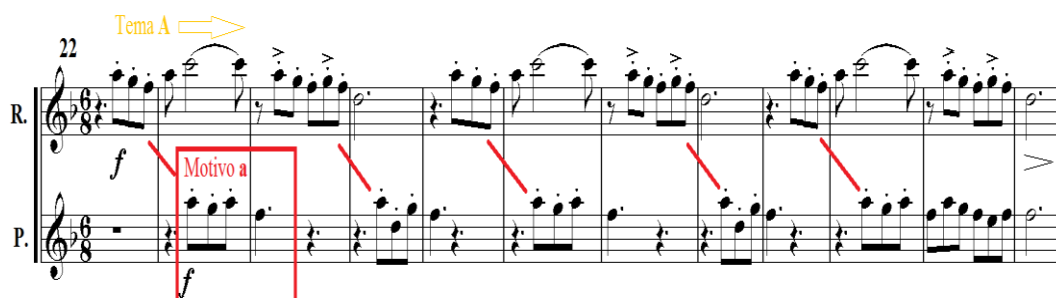
La parte **B** está a cargo solo de las maderas, en la que el oboe nos presenta el tema principal, y está constituida por el siguiente material motivico:



La flauta y el clarinete nos brindan coloración y diálogo con el oboe, elaborando diseños melódicos con elementos motivicos del tema a manera de respuesta, mientras el fagot recorre los grados I-VI-I, con un diseño melódico de contrapunto que ofrece equilibrio a la armonía de esta sección, obteniendo un pasaje de carácter polifónico (diálogo de varias voces), como se muestra a continuación:



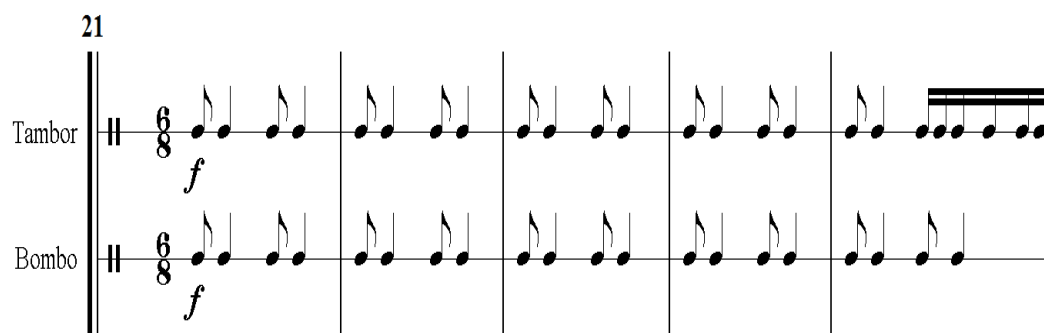
Se expone nuevamente el tema **A** desde el compás 22, esta vez el tema a cargo del rondador en diálogo constante con el pinquillo, el cual desarrolla un variación del motiva a.



Reforzando siempre el tema principal desde el compás 22, por imitación está el violonchelo y contrabajo a 3 octavas bajas de distancia, mientras los violines y la viola que están a cargo del material armónico, realizan una secuencia con acordes a tres voces (triadas), entre el I grado (Re menor) y III grado (Fa Mayor), ofreciendo una ligera variación armónica a diferencia de la primera exposición del tema A, variación que utiliza acordes que son relativos.



La percusión retoma el ritmo característico del yumbo desde el compás 21, esta vez reforzada por el tambor, como se muestra a continuación:



A partir del compás 26, los vientos elaboran diferentes elementos motivicos para ofrecer una nueva textura. Aquí el ejemplo:



Nuevamente se expone el tema **B** desde el compás 34, con los mismos elementos y diseños melódicos expuestos anteriormente, pero esta vez por imitación lo hacen otros instrumentos para obtener una nueva tímbrica. La flauta y el clarinete se encargan del tema principal a distancia de un intervalo de octava, como muestra el gráfico:



Desde el compás 34 las cuerdas acompañan el tema principal presentado por la flauta y el clarinete, con la misma idea de polifonía y a partir del compás 41 se realiza un enlace para exponer nuevamente la parte **B**. Esta frase se la repite con el objetivo de determinar el dominio que poco a poco obtenían los españoles sobre los indígenas. En el siguiente gráfico, las cuerdas:



Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

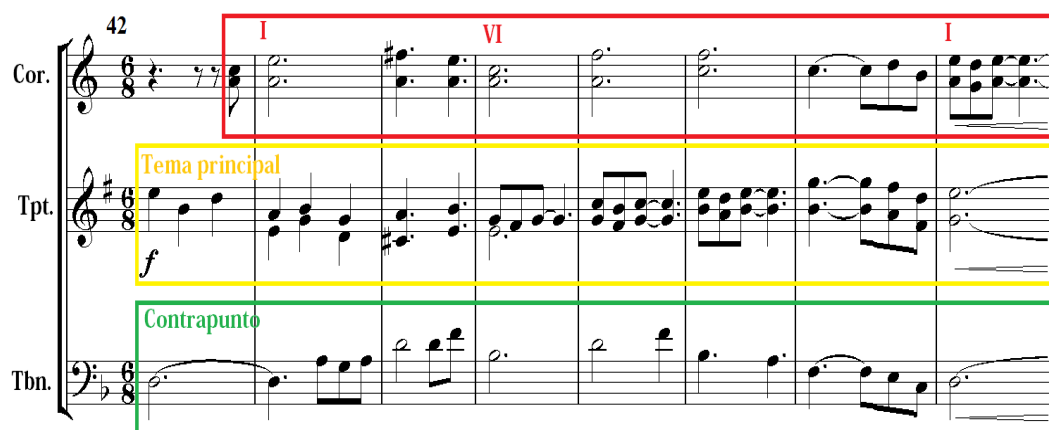
Contrabass

Respuesta

Contrapunto

Enlace

Nuevamente la parte B desde en el compás 42, en esta oportunidad reforzada por los metales. Las trompetas con el tema principal, el trombón en contrapunto y los cornos nos ofrecen el material armónico.



Cor.

Tpt.

Tbn.

Tema principal

Contrapunto

I

VI

I

Se reexpone **A** y **B**, para ejecutar nuevamente el enlace del compás 41 y presentar el desarrollo a partir del compás 71, basado sobre elementos de **B**, siendo las cuerdas las protagonistas. Los primeros y segundos violines ejecutan la línea melódica principal a dos voces. Así:



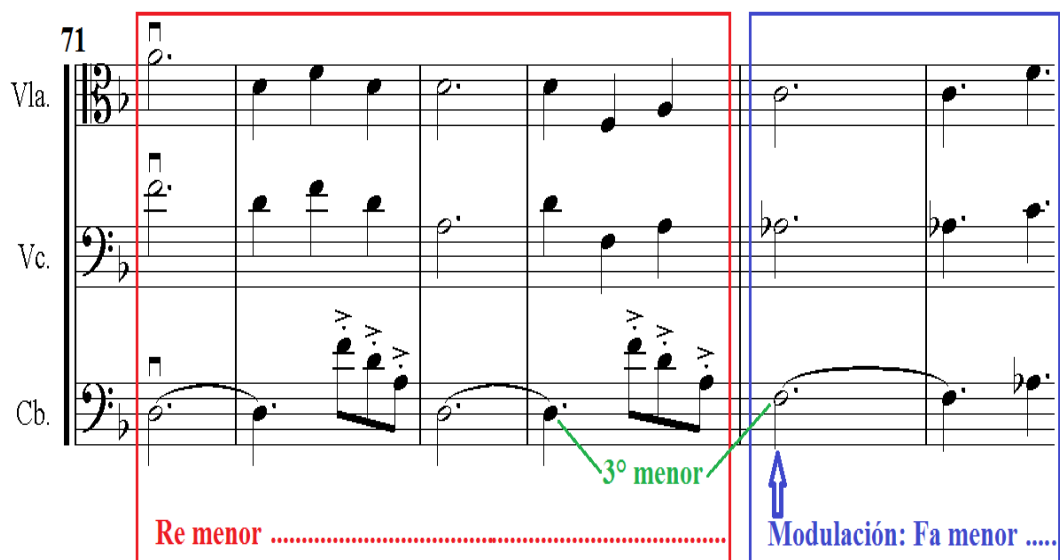
Durante el desarrollo desde el compás 71 hasta el compás 94, se realiza una secuencia armónica que es la siguiente:

Dm-Fm-F7-Bbm-Bdis-Cm-C7-Fm-G#dis-A7

La secuencia armónica, va ofreciendo modulaciones inmediatas de tonalidad durante este desarrollo, con el propósito de crear tensión tanto sonora como senso-perceptiva. Sin embargo la armadura se mantiene en Re menor.

En el desarrollo desde el compás 71, la secuencia armónica inicia en la tonalidad base de Re menor, para luego modular en el compás 75 a Fa menor que es una tonalidad lejana.

Armónicamente este cambio produce tensión auditiva y su modulación está a una distancia interválica de una 3° menor, como se muestra a continuación con la viola, violonchelo y contrabajo, que son los instrumentos encargados de la armonización de este pasaje.



71

Vla.

Vc.

Cb.

Re menor

3° menor

Modulación: Fa menor

Sigue el desarrollo con Fa menor, y en el compás 79 la armonía cambia a Fa7 que sirve de enlace como V grado de la nueva tonalidad a modularse en el compás 81 que es Sib menor, una tonalidad vecina.



75

Vla.

Vc.

Cb.

Fa menor.....

Fa 7.....

Sib menor
Modulación

V

Ahora Sib menor se mantiene desde el compás 81 hasta el cambio armónico a Si disminuido en el compás 83, el mismo que al crear inestabilidad armónica resuelve y sirve de enlace para la nueva modulación a la tonalidad de Do menor, en el compás 85.



81

Vlna.

Vc.

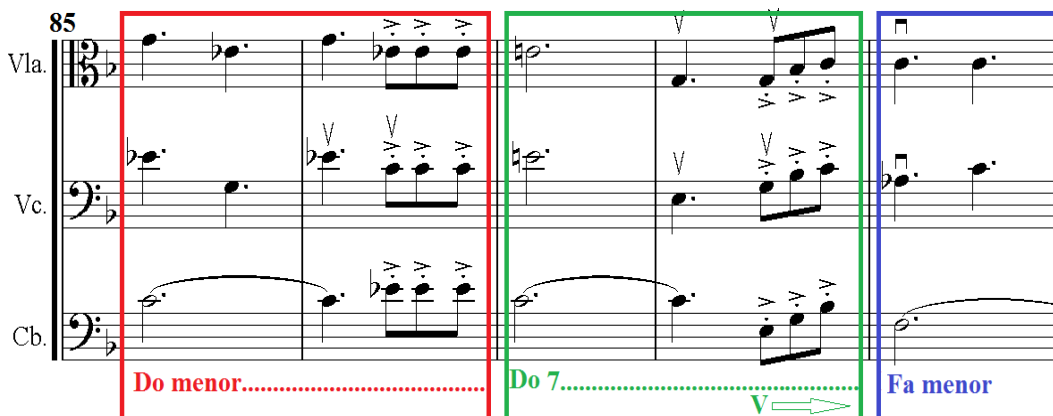
Cb.

Sib menor.....

Si dis. resuelve ➡

Do menor

La armonización en Do menor se mantiene hasta cambiar a Do7 en el compás 87, que sirve de enlace y resuelve como V grado de la modulación en el compás 89, nuevamente a Fa menor. Se utiliza una tonalidad vecina con la intención de no producir un cambio demasiado violento.



85

Vlna.

Vc.

Cb.

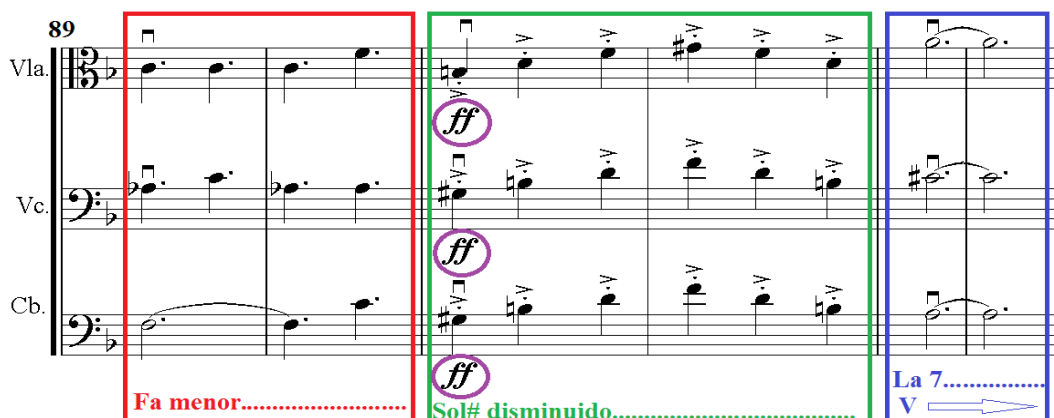
Do menor.....

Do 7..... V ➡

Fa menor

La armonización en Fa menor se mantiene durante los compases 89 y 90, para luego en el compás 91 realizar un cambio armónico a Sol# disminuido, acorde que provoca mucha tensión auditiva y produce sensación de inestabilidad, el mismo que está ejecutado en fortissimo y con acentos, para ofrecer mayor sonoridad, por lo que en el compás 93, con el objetivo de disminuir la tensión armónica y la inestabilidad, se ubica el acorde de La7 que es el V grado de la tonalidad inicial, dando fin a esta secuencia rítmica y anunciando el fin de esta sección.

89



Vla.

Vc.

Cb.

Fa menor.....

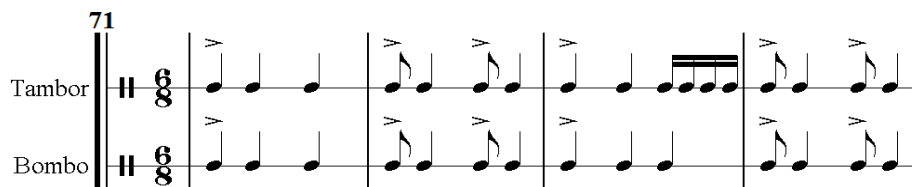
Sol# disminuido.....

La 7.....

V

En cuanto al material rítmico en el compás 71, utilizado por la percusión en el desarrollo se muestra así:

71

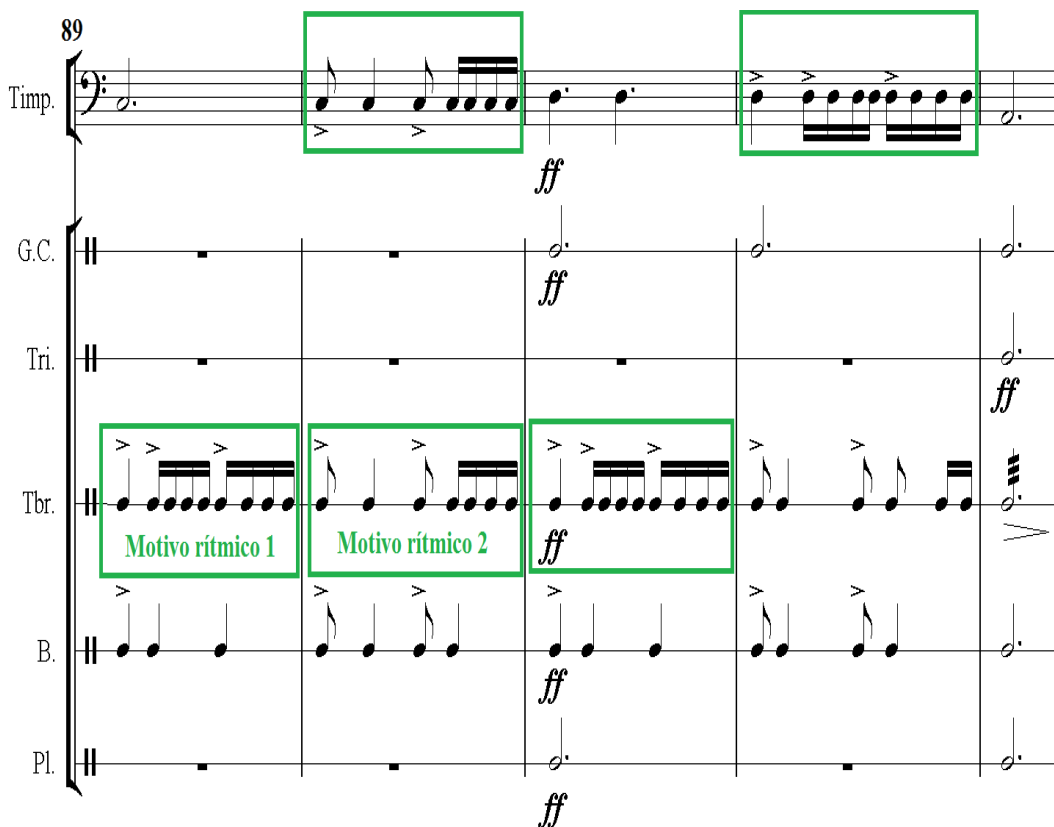


Tambor

Bombo

Desde el compás 89, la percusión se torna más activa, ejecutando dos nuevos motivos rítmicos más dinámicos, los cuales se muestran así:

89



Timp.

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

Motivo rítmico 1

Motivo rítmico 2

ff

ff

ff


ff

ff

ff

El desarrollo describe musicalmente el enfrentamiento de dos culturas, en el cual se evidencia el dominio de los españoles sobre los indígenas, por esa razón el desarrollo está elaborado con elementos motivicos de **B**. Con el propósito de recrear el enfrentamiento de las dos culturas, se diseñó el desarrollo con características musicales que brinden la mayor sonoridad y tensión del movimiento, como se ha podido notar anteriormente.

En las cuerdas se elabora toda la estructura del desarrollo, de tal manera que el diseño temático que está a cargo de los primeros y segundos violines, por imitación se ejecutan en otras secciones orquestales. Así, tenemos en las maderas a las flautas, los oboes, el clarinete, y en la sección de los metales a la trompeta con ejecuciones de diferentes partes del diseño temático, como se puede observar a continuación, en el inicio del desarrollo desde el compás 71:



71

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

f

Vln. 1

Vln. 2

Diseño Temático

De manera similar ocurre con el material armónico que está a cargo de la viola, violonchelo y contrabajo. La línea del contrabajo por imitación es reforzada con otros instrumentos de la orquesta. Así, tenemos al fagot y también al trombón con el mismo diseño melódico, como se muestra a continuación en el siguiente gráfico, desde el compás 71, inicio del desarrollo:



Como se anotó anteriormente, a partir del compás 89 se incrementa la tensión y sonoridad, es así que los violines por imitación son reforzados con el clarinete a un intervalo de una 8va baja. El material armónico a cargo de la viola, violonchelo y contrabajo, y duplicando por imitación la línea del contrabajo, está siempre el fagot y el trombón. El material rítmico más dinámico e intenso con la percusión, más sin embargo las flautas a dos voces ejecutan notas rápidas en el compás 90 y luego unos trinos que permiten mayor dinamismo al pasaje. De igual manera las trompetas ejecutan notas rápidas para ofrecer sonoridad y dinamismo. Los oboes en dos voces nos entregan contratiempos y los cornos notas de mayor duración, fortaleciendo la secuencia armónica. De esta manera, toda la orquesta al final de este pasaje termina en el V grado de la tonalidad inicial, dejando el enlace a los cornos.

89

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Notas rápidas

Contratiempos

Imitación violines

Imitación Contrabajo

Notas de mayor duración

Notas Rápidas

Imitación Contrabajo

Material Rítmico

Diseño temático

Material armónico

Fm

ff G#dis

A7

Seguidamente en el compás 95, se presenta una transición a cargo de los cornos sobre el V grado de la tonalidad inicial, los cuales ejecutan una serie de blancas ligadas para finalizar con un ritardando y luego un calderón. Pasaje que expresa un sentido triste, melancólico y dramático, con el propósito de describir el fin del dominio indígena y su imperio. De esta manera se prepara el inicio del yaraví, luego del calderón. Así:



El yaraví es un ritmo de origen prehispánico, que posiblemente se lo cantaba durante las cosechas o quizá estaba relacionado a cantos religiosos indígenas, y luego con la influencia europea se lo utilizó para los funerales, como hasta hoy. Por ser un ritmo de movimiento lento, su esencia está en la expresión de la tristeza y sufrimiento.

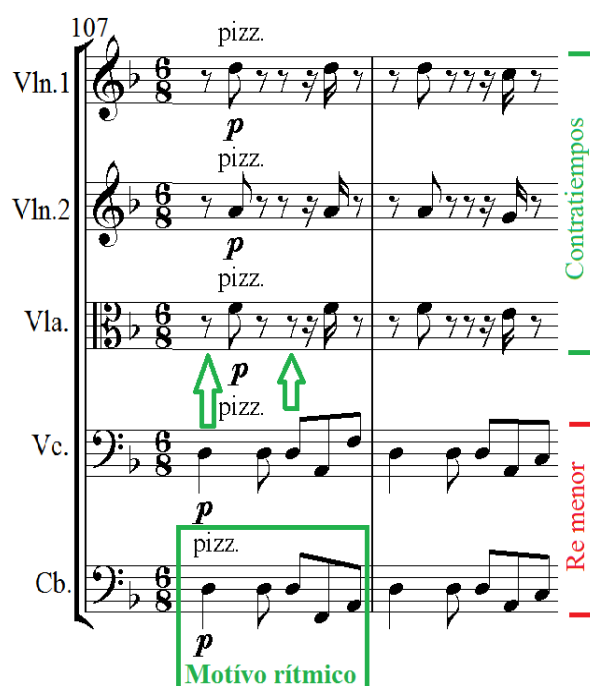
El presente **yaraví** está escrito en compás de 6/8, la tonalidad se mantiene en Re menor y su tempo es de negra con punto=30. El material rítmico es el siguiente:



Nos presenta tres partes: **A-B-B'**. Su carácter es totalmente lento y está elaborado sobre la escala pentafónica. En él se describe el fin del imperio indígena y la muerte su líder Atahualpa. Se inicia con una introducción ejecutado Ad libitum por parte del rondador, cuyo carácter es lastimero, desde el compás 103 hasta el 107, de la siguiente manera:



En el compás 107, siguiendo con la introducción, las cuerdas marcan el ritmo del yaraví en *pizzicato* y en *piano*, en la cual los primeros, segundos violines y las violas ejecutan contratiempos, a manera de respuesta al violonchelo y contrabajo, los cuales ejecutan permanentemente el motivo rítmico característico del yaraví hasta el compás 117 y con notas del acorde de Re menor (I grado), presentando así el tema de la parte **A** del yaraví.



A partir del compás 109 se presenta el tema de **A**, a cargo de la ocarina, el rondador y el pinquillo en su mayoría al unísono.



El tema principal de la parte **A** del yaraví, está formado por el siguiente material motivico:



En el compás 118, se expone por variación al tema **A**, la parte B del yaraví, la misma que está a cargo de la ocarina, rondador y pinquillo, instrumentos que desarrollan una melodía siempre triste y melancólica, de carácter pentafónico y al unísono.

Tema B



En el tema B, se desarrolla un nuevo motivo como se muestra a continuación:



El bombo marca el ritmo, dando firmeza a la marcación del yaraví.

Ritmo Firme del Yaraví ejecutado por el bombo ➡



Durante la ejecución del tema **B**, las cuerdas afirman la tonalidad de Re menor, con melodías que nos brindan equilibrio en el aspecto armónico. Los primeros y segundos violines elaboran un diseño melódico lastimero para mantener un ambiente sonoro triste a dos voces y en *pianissimo*. El contrabajo ejecuta el mismo motivo de los compases anteriores para mantener la consistencia armónica del pasaje en ostinato, y en respuesta está la viola y el violonchelo, para luego en el compás 124 dar paso a un enlace, el mismo que permite presentar el nuevo tema. Adicionalmente en el enlace y por imitación también interviene el fagot, los cornos y el trombón.



A continuación del enlace se presenta la parte **B'**, que inicia en el compás 125, tema que está presentado también por la ocarina, el rondador y el pinquillo y basado en la escala pentafónica, esta vez combinando los motivos **c** y **b**.



El tema principal de **B'**, además esta reforzado por imitación con las cuerdas, las cuales ejecutan el tema a dos voces, con el propósito de conseguir mayor sonoridad como anunciando el final.

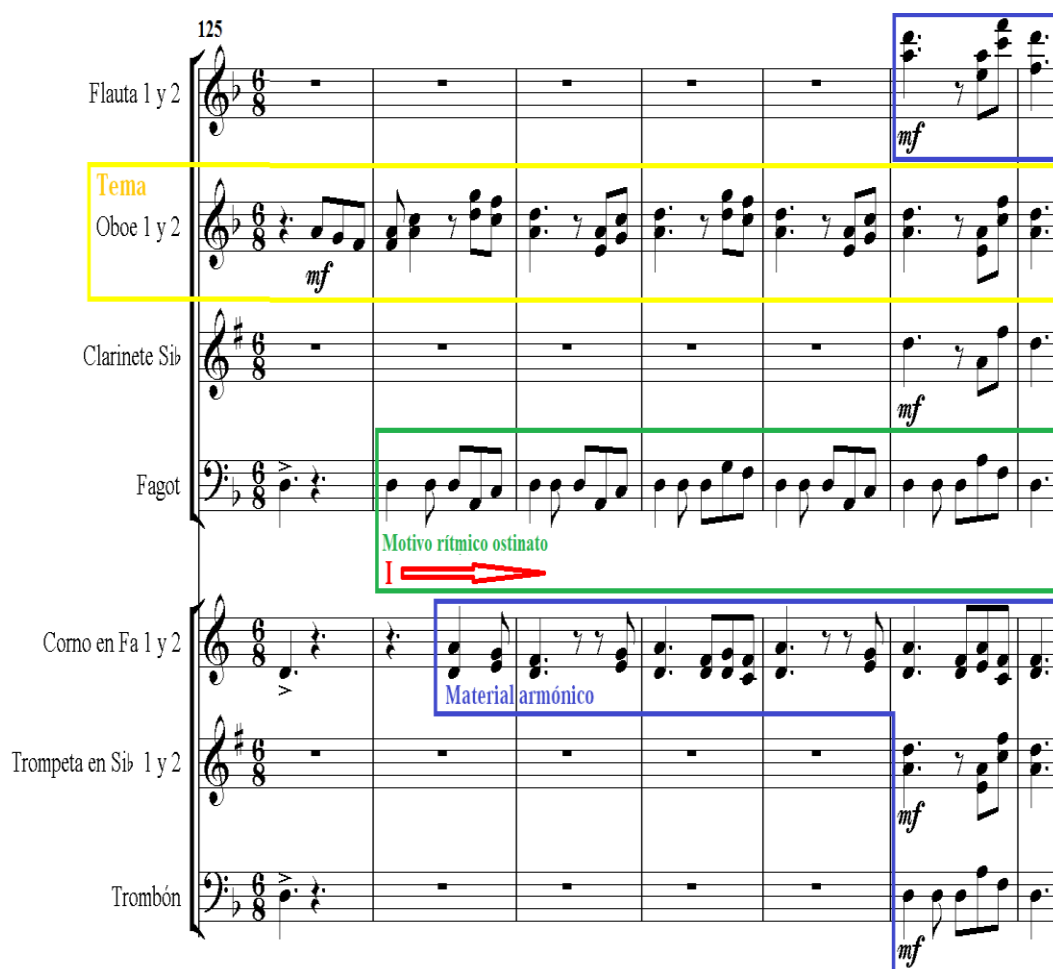
El contrabajo afirma la tonalidad siempre con el I grado y con el mismo motivico rítmico en ostinato de inicio del yaraví, como se muestra en el gráfico:



The musical score is for a piece in 6/8 time, starting at measure 125. It features several instruments: Ocarina, Rondador, Pinquillo, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. A yellow box highlights the main theme, labeled "Tema", which is played by the Ocarina, Rondador, Pinquillo, Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The Contrabass part is highlighted in a green box, labeled "Motivo rítmico ostinato", and includes a red arrow pointing to the first measure of the ostinato, which is marked "pizz." (pizzicato). The Contrabass part also includes a "arco" (arco) marking at the end of the highlighted section.

En la sección de los vientos se refuerza la tonalidad, el trombón al igual que el contrabajo ejecuta el mismo motivo rítmico y los oboes siguen el tema principal, mientras los cornos a dos voces, elaboran el material armónico siempre en el I grado.

125



Flauta 1 y 2

Oboe 1 y 2

Clarinete Sib

Fagot

Como en Fa 1 y 2

Trompeta en Sib 1 y 2

Trombón

Tema

Motivo rítmico ostinato

Material armónico

mf

La sección de la percusión se muestra de la siguiente manera:

126



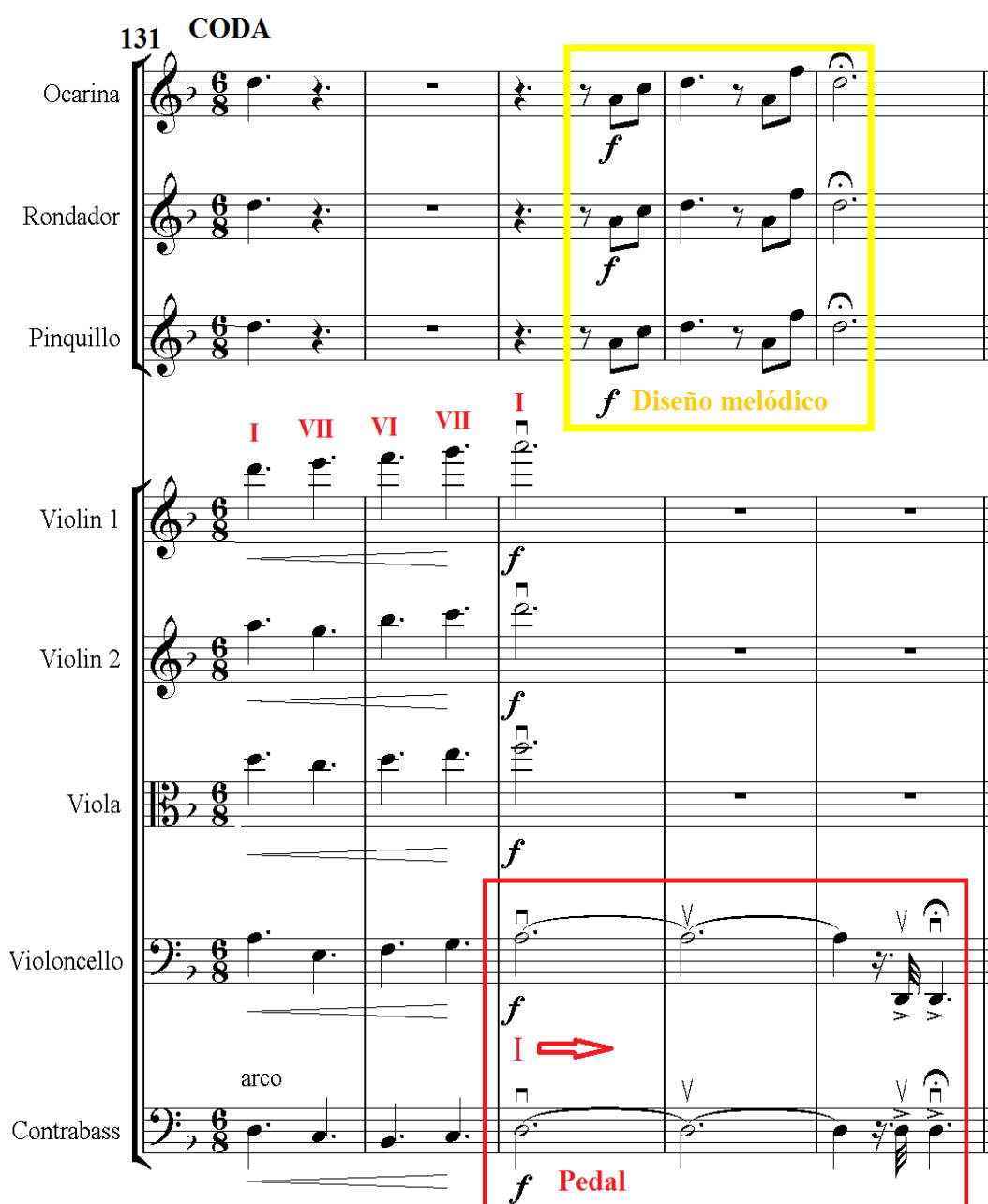
Triángulo

Tambor

Bombo

Finalmente, la **CODA** es ejecutada con la orquesta utilizando los grados I-VII-VI-VII-I, para ofrecer variedad armónica, como se muestra en la sección de las cuerdas. Los instrumentos autóctonos ejecutan el motivo **b**, expresando el lamento del imperio indígena, para finalizar con un calderón. El violonchelo y el contrabajo mantienen una nota larga en la tónica (I grado), y finalizan interrumpiendo el pedal con dos notas confirmando la última exhalación del líder Atahualpa.

131 CODA



Ocarina

Rondador

Pinquillo

f Diseño melódico

I VII VI VII I

Violin 1

Violin 2

Viola

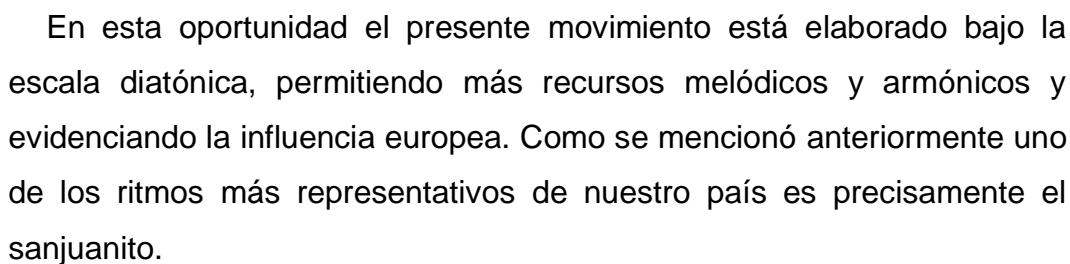
Violoncello

arco

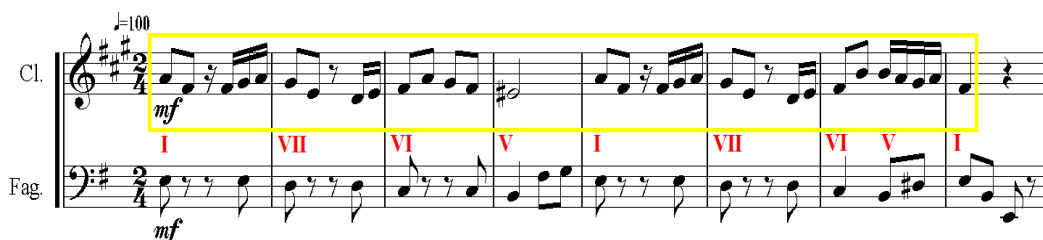
Contrabass

f Pedal

Este movimiento recrea musicalmente la colonización por parte de los españoles a los indígenas y la influencia y protagonismo que mantuvo la iglesia católica en la evangelización de los aborígenes. Su ritmo es un sanjuanito el cual está escrito en compás de 2/4, su tonalidad es Mi Menor y su metronomización es negra=100. Su estructura se presenta de la siguiente manera:



El estribillo está presentado en 8 compases por el clarinete. El fagot elabora el material armónico, siguiendo los grados I-VII-VI-V-I-VII-VI-V-I, realizando una secuencia armónica descendente siempre regresando al centro tonal.



El estribillo está formado por 4 motivos, y se puede notar también dos semifrases, la semifrase **a**, que termina en el V grado y cumple su función de antecedente y la semifrase **b**, termina en el I grado, cumpliendo su función de consecuente. Así:



El estribillo se ejecuta dos veces, pero en la repetición esta vez por imitación refuerzan los oboes. El fagot repite el mismo material armónico, mientras las flautas desarrollan un diseño melódico en respuesta al fagot. Por su parte, las cuerdas acompañan al estribillo con un pizzicato, manteniendo los mismos grados que el fagot.

La sección de las maderas:

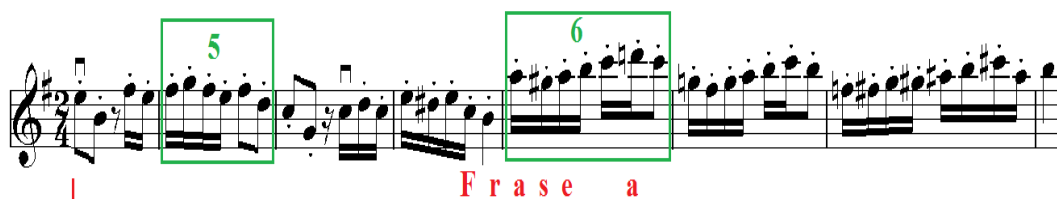


La sección de las cuerdas:

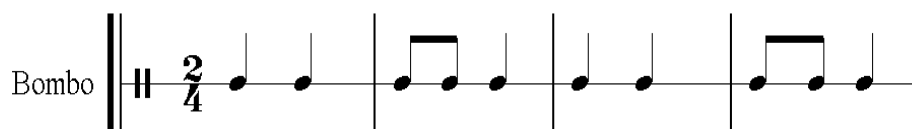


Desde el compás 17 hasta el compás 42 se desarrolla la parte **A**, en la cual se elaboran dos diseños melódicos (frases).

El tema de la frase **a** está a cargo del violín primero, reforzado por imitación con la viola, en dicha frase se desarrollan nuevos motivos melódicos los cuales son:



El material rítmico que presenta el bombo durante este pasaje, se muestra en el siguiente gráfico:



El material armónico que se utiliza para la frase **a**, está a cargo de las cuerdas y es el siguiente:

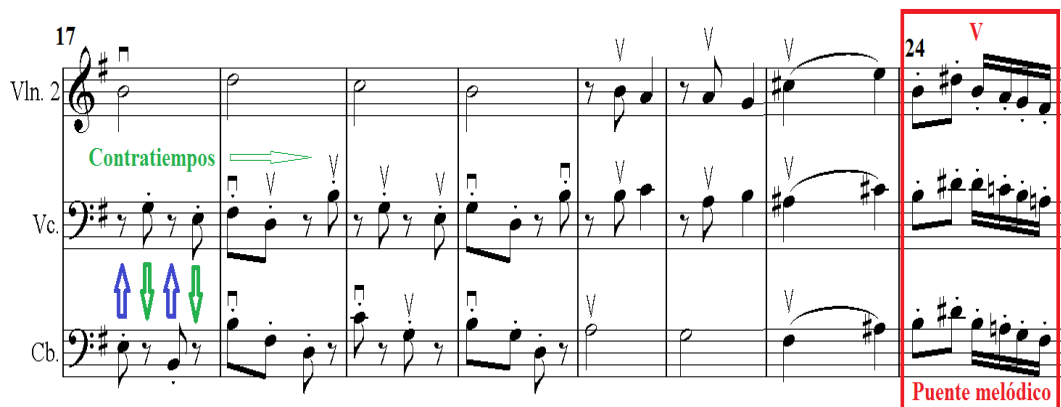
Em-Bm-CM-GM-Am-Em-F#M-B7

La secuencia armónica utiliza acordes contruidos sobre la escala de Mi menor, la cual inicia en el I grado (Em). En el caso del V grado se ubica primero Bm, para permitir un desarrollo de acordes y generar el círculo armónico de la frase **a**, al final de la frase se ubica B7, para ofrecer la sensación de conclusión de frase y poder resolver al I grado. En el caso del II grado se ubica Fa#M con el propósito de generar un paso obligado al B7 para su resolución.

Las distancias interválicas entre los acordes de esta secuencia armónica se presentan así:

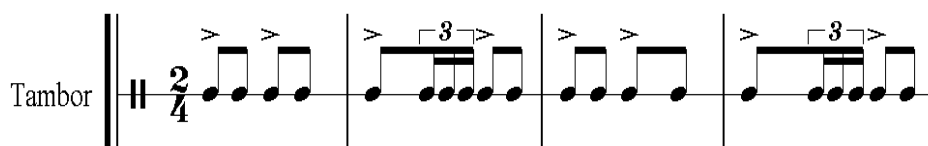


El violonchelo en contratiempo al contrabajo desarrolla el material armónico mencionado y en el compás 24 para el fin de la frase (V grado) y anunciando la repetición de la misma, nos ofrecen un puente melódico reforzado por imitación con el segundo violín.

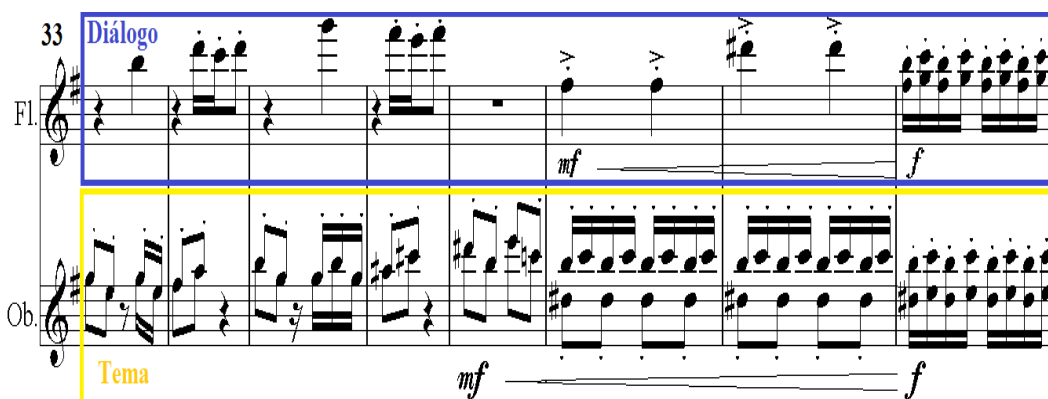


A continuación en el compás 25 se repite la frase **a**, siendo las cuerdas las protagonistas, pero esta vez el tema está presentado por el violín primero y segundo al unísono, mientras la viola por imitación refuerza los contratiempos del violonchelo. Adicionalmente también por imitación, las flautas refuerzan el tema, mientras el resto de las maderas y los metales contribuyen con la armonía, con los mismos diseños presentados por el violonchelo y contrabajo.

La percusión se torna más dinámica y es así que el tambor nos presenta nuevos motivos rítmicos en complemento al bombo, como se muestra en el siguiente gráfico:



En el compás 33 inicia la frase **b**, en la cual el tema principal está a cargo de los oboes en diálogo constante con las flautas.



El material armónico que se utiliza para la frase **b** es el siguiente:



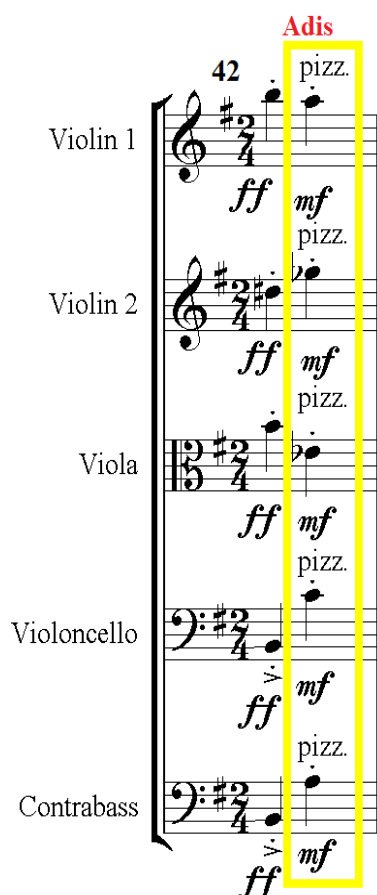
La secuencia armónica utiliza acordes contruidos sobre la escala de Mi menor, la cual inicia en el I grado (Em), de igual manera que la frase a, en el caso del II grado se ubica Fa#M con el propósito de generar un paso obligado al B7 y ofrecer la sensación de conclusión de frase y poder resolver al I grado. Las distancias interválicas entre los acordes de esta secuencia armónica se presentan así:



Los instrumentos que se encargan de la armonía son el: fagot, los cornos, el trombón, el violonchelo y el contrabajo, desde el compás 37 los cornos ejecutan blancas, mientras el fagot, trombón, violonchelo y contrabajo elaboran melodías descendentes sobre el acorde de B7 (V grado).



En el compás 42, en el segundo tiempo se produce un enlace ejecutado por las cuerdas en pizzicato sobre el acorde de Adis, lo que sirve para exponer nuevamente el estribillo y la parte **A**, como muestra el gráfico:



The image shows a musical score for five string instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two measures, 42 and 43. In measure 42, all instruments play a half note chord. In measure 43, they play a half note chord. A yellow box highlights the first measure (42), and the word 'Adis' is written in red above it. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) for the first measure and *mf* (mezzo-forte) for the second measure. The instruction 'pizz.' (pizzicato) is written above the notes in the second measure for all instruments.

Luego de la repetición del estribillo y la parte A, se realiza el mismo enlace presentado en el gráfico anterior, esta vez con toda la orquesta, permitiendo exponer la parte **B**, la que inicia en el compás 67, en la cual se elabora un diseño melódico ejecutado exclusivamente por las cuerdas. La parte **B** nos presenta dos frases (**a** y **a'**). La frase **a**, está elaborada sobre el motivo 1 y desarrolla un nuevo motivo para crear variedad melódica.



The image shows a musical score for Violin 1, measures 67 to 72. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two measures, 67 and 68. In measure 67, the violin plays a half note chord. In measure 68, it plays a half note chord. A green box highlights the first measure (67), and the number '7' is written in green above it. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) for the first measure and *mf* (mezzo-forte) for the second measure. The instruction 'pizz.' (pizzicato) is written above the notes in the second measure.

Aquí el primer violín lleva el tema principal en diálogo con el segundo violín. La viola y el violonchelo elaboran contratiempos en contestación al contrabajo, como se muestra a continuación:

67 **Frase a**



El material armónico que utiliza la frase a, está estructurado sobre la escala de Em y es el siguiente:

Am-DM-GM-CM-Am-B7-Em-E7

La relación interválica entre los acordes se muestra de la siguiente manera:



4º Justa ascendente

4º Justa ascendente

2º Mayor ascendente

Am - DM - GM - CM - Am - B7 - Em - E7

5º Justa descendente

3º menor descendente

5º Justa descendente

IV VII III VI IV V I I

El contrabajo, el violonchelo y la viola nos muestran el círculo armónico de Em en el siguiente gráfico:

67



Am DM GM CM Am B7 Em E7

Desde el compás 74 se expone la frase a', ejecutada por el primer violín y se presenta de la siguiente manera:

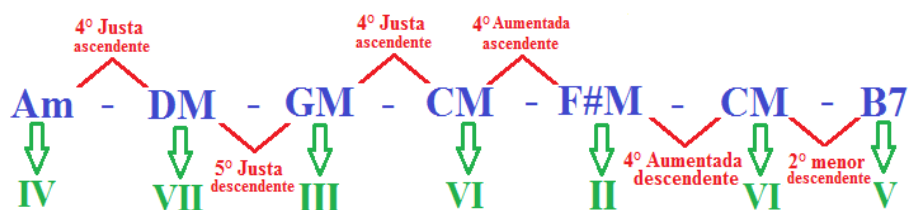
Frase a'



En la frase a' el círculo armónico es de Em, y de igual forma se mantiene este material armónico a cargo de la viola, el violonchelo y el contrabajo. La frase concluye en el V grado, hasta resolver con la re exposición del estribillo.

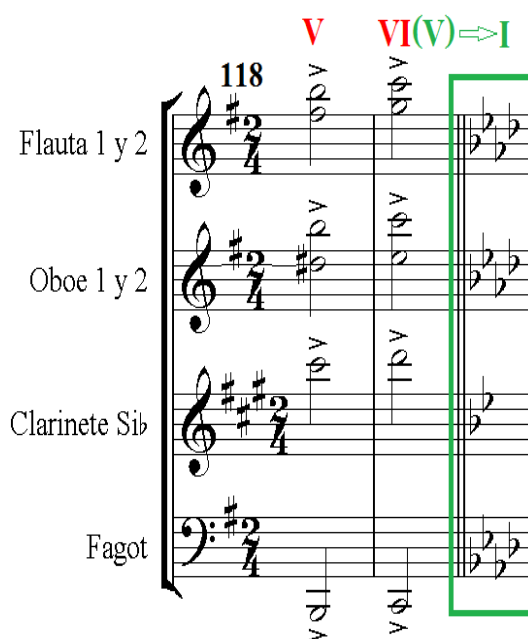
Am-DM-GM-CM-F#M-CM-B7

La relación interválica entre los acordes se muestra de la siguiente manera:



Después de una nueva repetición del estribillo, parte **A** y parte **B**, con la misma orquestación, se elabora un enlace en el compás 118, que sirve para dar paso a la CODA final, la cual modula de Em a Fm que es una tonalidad lejana.

En el enlace se utilizan el V y VI grados, tomando en cuenta que el VI grado sirve de dominante (V grado) de la nueva tonalidad.

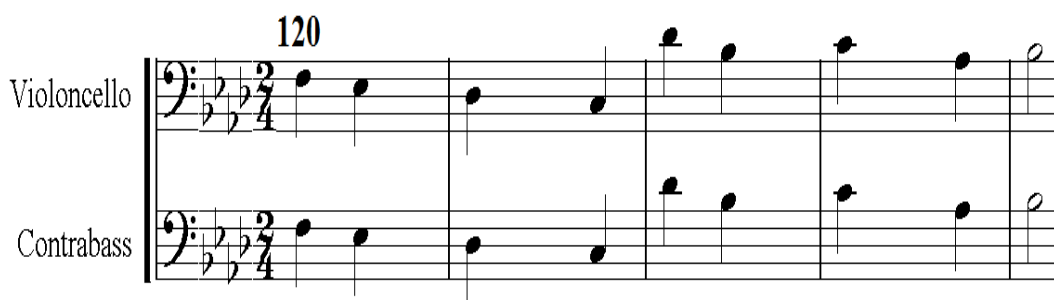


Para ofrecer variedad armónica a partir del compás 120, se re expone la frase **a** parte **A**, dos veces, esta vez en la tonalidad de Fa menor.

La nueva tonalidad describe musicalmente el cambio que tuvo que vivir nuestra raza indígena bajo el dominio de los españoles. Aquí el tema principal con el primer violín:



En este pasaje: el fagot, los cornos, el trombón, el violonchelo y el contrabajo desde el compás 120 hasta el compás 123, nos ofrecen una secuencia de negras, las cuales brindan otra textura y coloración además de conseguir mayor sonoridad, con el objetivo de sugerir el final del movimiento. En el ejemplo tenemos al violonchelo y contrabajo.



En el compás 133 anunciando el final se presenta la CODA, desarrollando un *rallentando*, hasta llegar a un calderón en el primer tiempo del compás 138, para terminar el movimiento con un pizzicato a cargo de las cuerdas, *A tempo*. El final es una cadencia perfecta (V-I).



3.2.4. La Independencia (cuarto movimiento)

Este movimiento es un albazo, el cual describe la liberación de los ecuatorianos del yugo español. Tuvieron que pasar muchos años de maniobras, conspiraciones e intentos de rebelión que realizaron los independentistas hasta conseguir la independencia del dominio real ibérico.

Este movimiento está escenificado en un ritmo mestizo llamado albazo, debiéndose indicar que el albazo quizá tiene sus raíces en la zambacueca.

Como se ha anotado en el capítulo anterior y al igual que el pasillo, la difusión de la zambacueca se inició a principios del siglo XIX, en la época de las guerras de la independencia americana, motivo por el cual adicionalmente se escogió este ritmo, para elaborar el presente movimiento.

Albazo proviene del término alba, que quiere decir amanecer. Es un ritmo de origen mestizo-criollo y se acostumbra a tocarlo al amanecer, como anunciando las fiestas del pueblo.

<<Para el escritor Honorato Vázquez Ochoa (1855-1933) el albazo es la música “con que en la madrugada de grandes fiestas se las anuncia regocijadamente”. Indica también que albazo en otra acepción es “toque o música militar al romper el alba para avisar la venida del día, o música al amanecer en la calle o al aire libre para festejar a una persona. “Nuestro albazo es la alborada en fiestas religiosas”. >>⁶⁸

El presente albazo está escrito en compás de 6/8, su tonalidad es Re Menor y su tempo tiene una metronomización de negra con punto=95. La estructura es la siguiente:

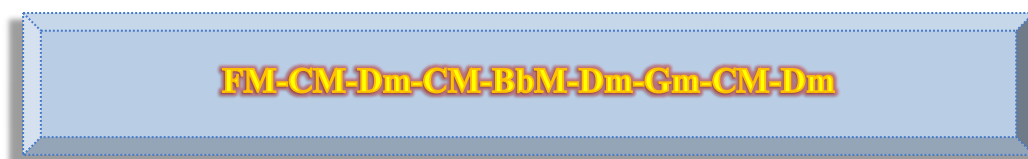
⁶⁸ http://www.ecuadorconmusica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=192:albazo-genero-musical-andino-de-los-indigenas-y-mestizos-del-ecuador-baile-sue-&catid=69:generos-musicales&Itemid=808. Extraída el 3 de noviembre de 2014.



El material rítmico es el siguiente:



La historia nos muestra que a medida que pasaban los años, se sumaban poco a poco más movimientos libertarios en toda la región hasta conseguir la independencia total, de esta manera se inicia el movimiento con una introducción la que nos presenta esa idea de adición. El material armónico que se utiliza en la introducción está construido sobre los acordes triadas de la escala de Dm y es el siguiente:



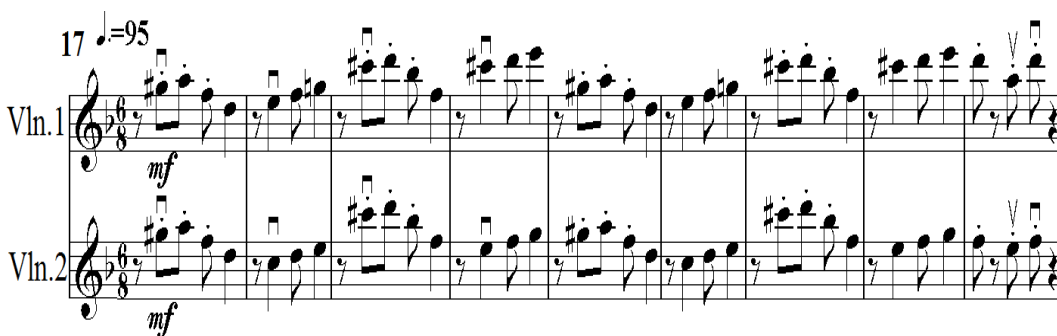
La introducción está escrita en un tempo de negra con punto=60 para obtener más solemnidad, y es la trompeta la que inicia con un diseño melódico de carácter marcial basado en arpeggios, paulatinamente se suma el resto de los metales y luego la orquesta completa, con lo que se consigue mayor sonoridad. Aquí se presenta el ejemplo con la sección de los vientos:



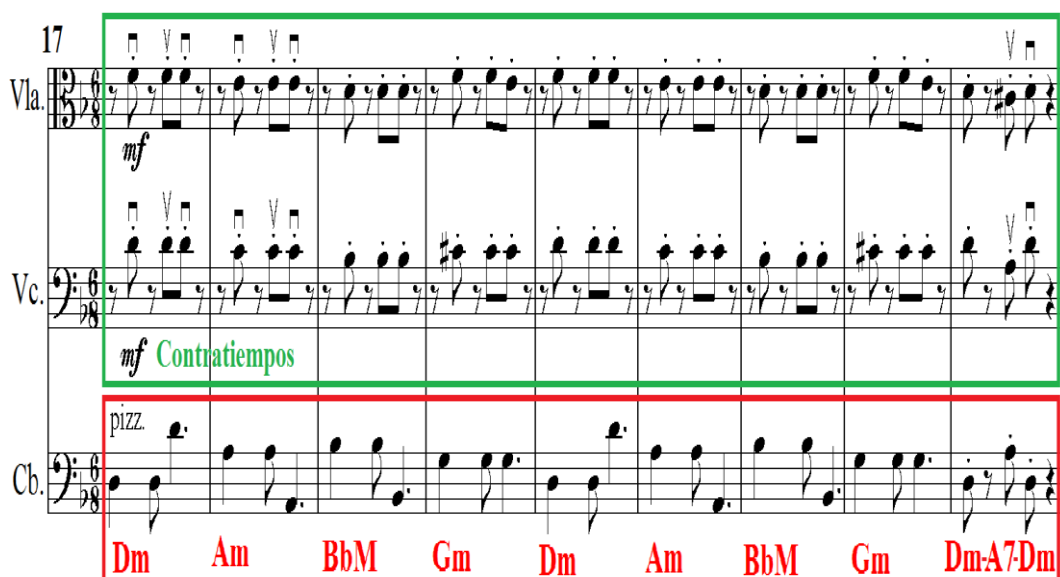
Luego de la introducción inicia el ritmo del albazo, en tempo de negra con punto=95, el cual apertura un estribillo en el compás 17, y nos presenta dos motivos:



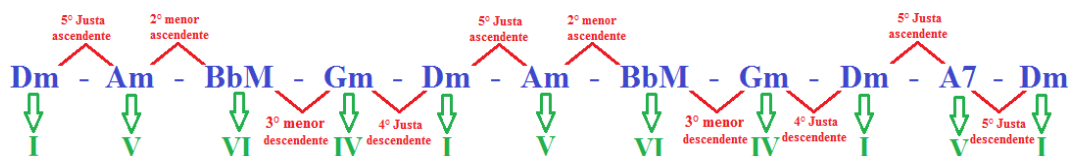
El estribillo está a cargo de las cuerdas, y el tema lo tienen los primeros y segundos violines, a dos voces.



Durante el estribillo el contrabajo en *pizzicato* ejecuta la secuencia armónica, ofreciendo la tónica de cada acorde; la viola y el violonchelo completan el material armónico, ejecutando notas en contratiempo, en respuesta al contrabajo, finalizando el estribillo en una cadencia perfecta(V-I).



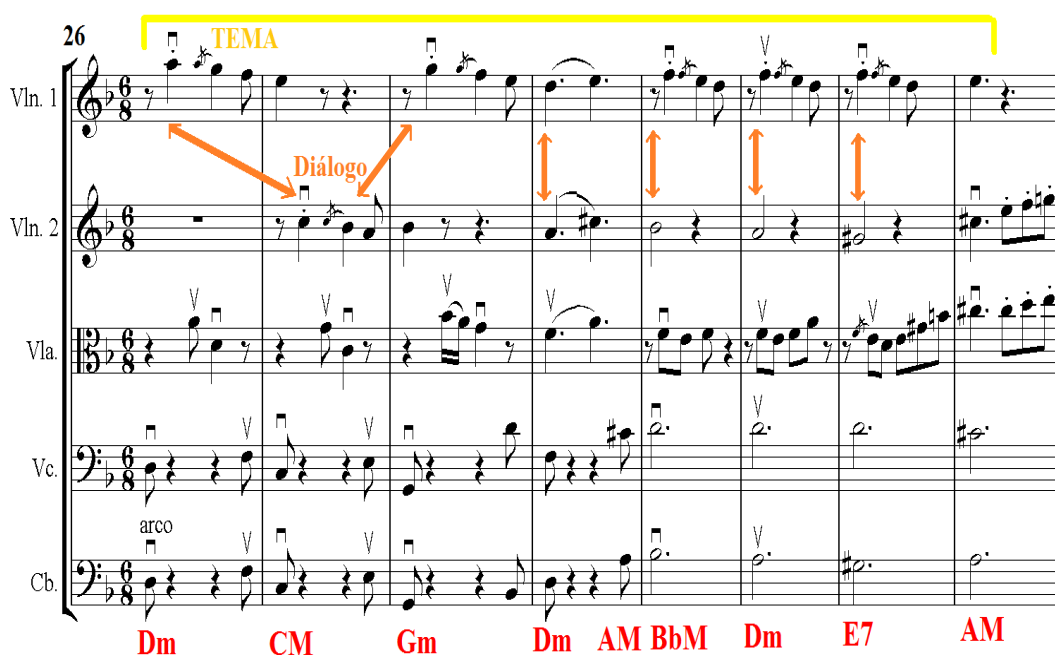
Esta secuencia armónica está construida sobre los acordes triadas de la escala de Re menor. La secuencia ejecuta dos veces un círculo armónico con el siguiente orden: I-V-VI-IV y al final del estribillo se utiliza una cadencia perfecta (I-V-I), el V grado con séptima y sensible (A7) para poder concluir al centro tonal (Dm). La relación interválica entre los acordes es la siguiente:



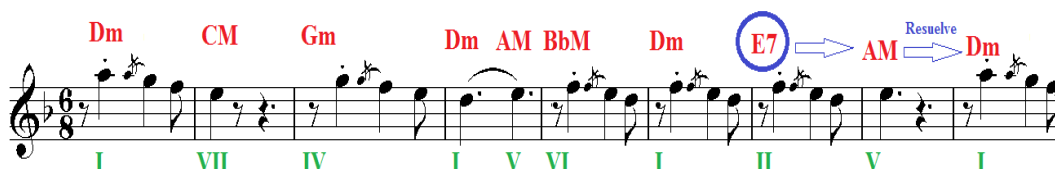
En el compás 26 se expone la parte **A**, la que describe los múltiples intentos de liberación por parte de los independentistas creando musicalmente un ambiente de drama y odisea. La parte **A** nos presenta la estructura **a-a** (forma primaria), y está construida sobre el siguiente motivo melódico:



El tema de la frase **a** está a cargo de las cuerdas, en las cuales el primer violín lleva el tema principal, en diálogo con el segundo violín y el resto de las cuerdas nos ofrecen la armonía, según nos muestra el gráfico:



La secuencia armónica nos presenta los grados I-VII-IV-I-V-VI-I-II-V, pero en el II grado se utiliza el acorde de E7 como una dominante secundaria, con el objetivo de brindar un paso obligado al V grado de este círculo de Dm para su posterior resolución al I grado, con la repetición del tema.

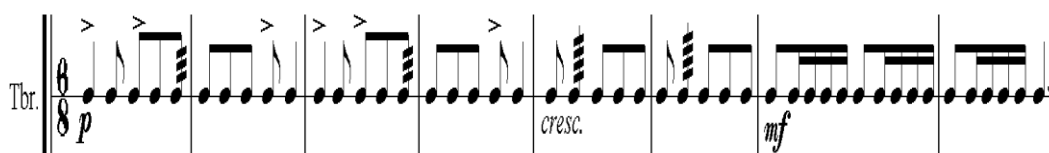


En el compás 34 esta vez la frase **a** por imitación está a cargo del oboe y el clarinete, mientras el fagot, los cornos, las trompetas y el trombón nos ofrecen la textura.

34



En cuanto a la percusión el tambor se encarga de ejecutar algunas fórmulas rítmicas basadas en el material rítmico principal, con el objetivo de entregar junto con los demás instrumentos cierta sonoridad militar, ofreciendo al movimiento el carácter marcial requerido. El ejemplo se muestra así:



A continuación se ejecuta nuevamente el estribillo y luego se expone la parte **A'** desde el compás 51, la cual nos presenta la estructura **a-a-b**.

En esta oportunidad a la sección de las cuerdas encargadas del tema en la frase **a**, se añade un diseño melódico ejecutado por los cornos, los que ayudan a cimentar la tonalidad y adicionalmente permite obtener una sonoridad marcial, consiguiendo además una variedad en la coloración.

El gráfico muestra la línea de los cornos.



En el compás 66 se ejecuta con toda la orquesta un enlace con los grados V-I, y para ofrecer continuidad, al I grado (Dm), se lo ubica como D7, con el propósito de poder resolver a Gm y presentar la frase **b**, sirviendo de V grado en la resolución. El ejemplo se muestra con la sección de los vientos.



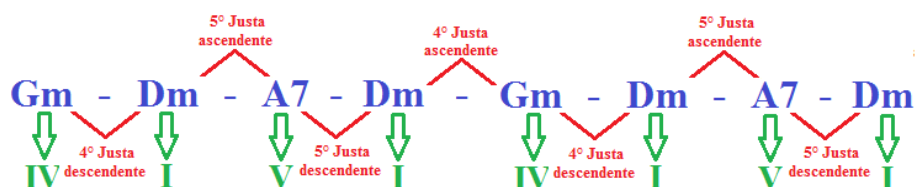
A7 D7 Gm
V I IV
(V) ⇒ (I)

En la frase **b**, se propone un nuevo tema basado en el motivo melódico **3** del movimiento, provocando cierta tensión e incertidumbre, como describiendo un desenlace de los hechos libertarios a las largas jornadas de conspiración.

Este pasaje se inicia en el compás 67 y va hasta el compás 74. Las trompetas son las encargadas del tema principal, y para ofrecer mayor coloración se incluye un diseño melódico de notas rápidas con las flautas, mientras los cornos, trombón y fagot, nos ofrecen el ambiente armónico, como se muestra a continuación en el gráfico:



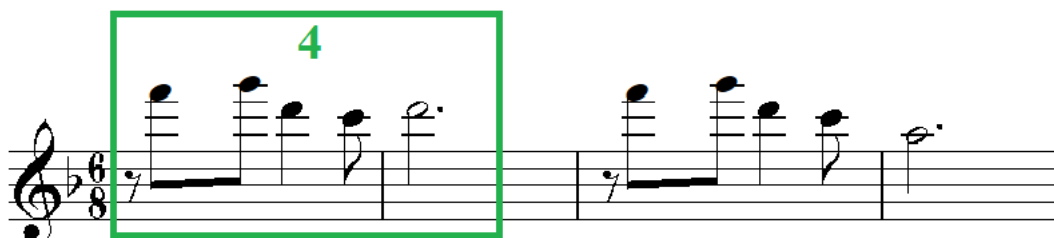
El material armónico está determinado por una secuencia de los grados IV-I-V-I-IV-I-V-I, los que forman un círculo armónico de Dm con los grados tonales. La relación interválica de los acordes se muestra así:



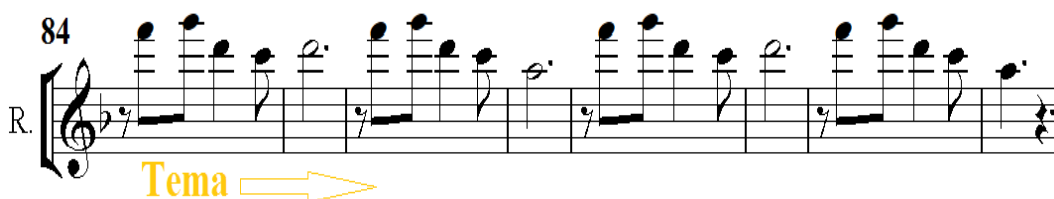
A continuación se ejecuta el estribillo, mismo que permite presentar la parte **B** desde el compás 84, la cual nos presenta la estructura **c-b**. En la frase **c** se ejecuta un tema típicamente popular, de carácter más festivo como anunciando la celebración de un nuevo amanecer de libertad,

conjugándose con el concepto de albazo, como se mencionó anteriormente proviene de la palabra **alba** que significa amanecer.

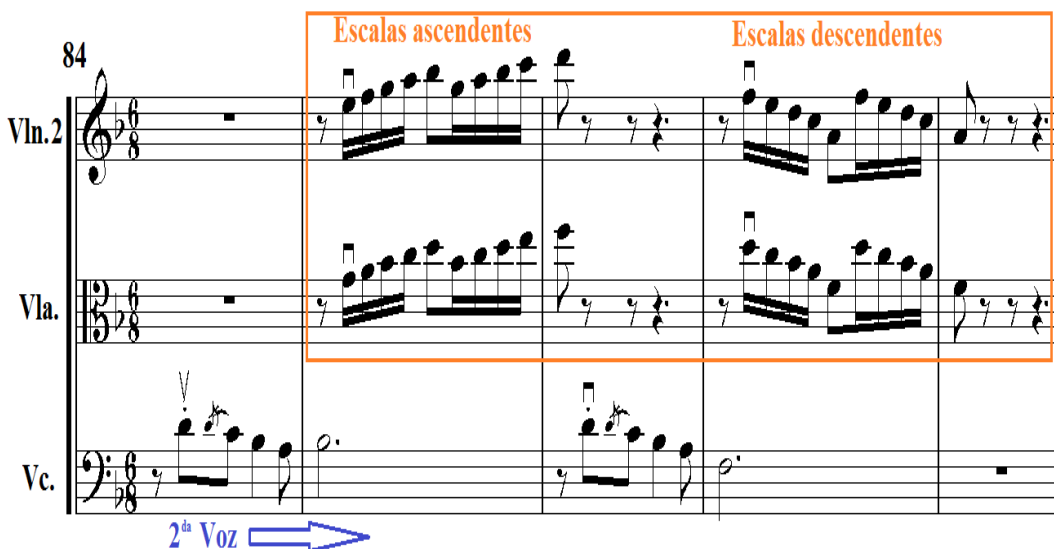
La frase **c** está elaborada sobre el siguiente motivo melódico:



El tema principal está a cargo del rondador, el cual representa la raza indígena y su voz de liberación; a la vez reforzado por imitación con el primer violín.



El segundo violín y la viola nos ofrecen dinamismo ejecutando notas rápidas, en escalas ascendentes y descendentes, mientras el violonchelo elabora la segunda voz del tema.



El contrabajo está a cargo de la armonización y por imitación refuerza el fagot, utilizando los grados VI (BbM)-III (FM), combinación armónica popular.

84

Fag.

arco

Cb.

BbM
VI

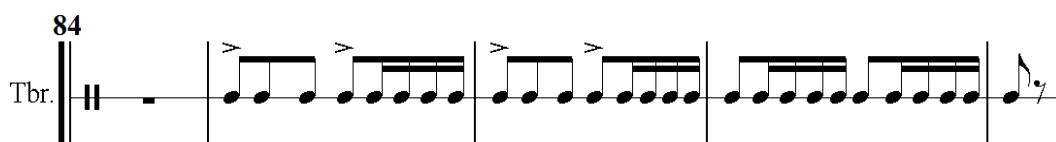
FM
III



Colaborando con el dinamismo del pasaje está el tambor con el siguiente material rítmico:

84

Tbr.



A partir del compás 88, las flautas también por imitación refuerzan el tema a dos voces junto con el fagot que elabora la segunda voz del tema, mientras los oboes y el clarinete por imitación, las escalas de notas rápidas.

88

Fl.

Ob.

Cl.

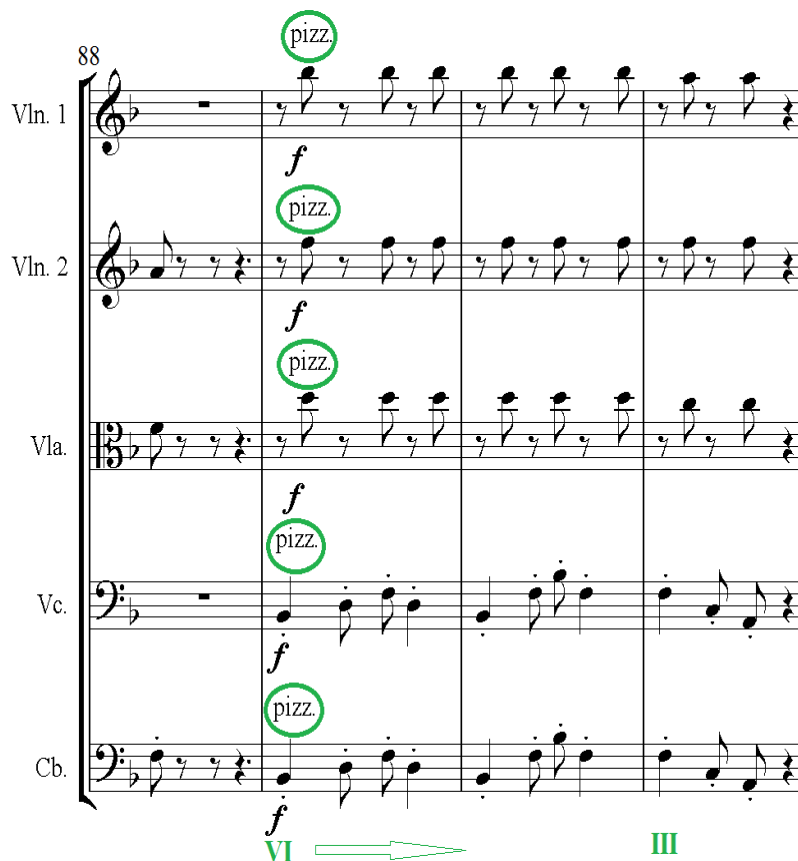
Fag.

2da. voz

Escalas



La sección de las cuerdas en el compás 88 aporta con el acompañamiento en *pizzicato*, con el mismo material armónico VI-III, permitiendo además otra coloración.



En el compás 92, se re expone el tema de la frase **b** con los mismos elementos, para obtener la misma tensión sonora de la parte **A**. En el gráfico el tema principal con las trompetas.



El desarrollo del movimiento sigue en el compás 100, con la repetición del estribillo y la parte **B**, y para anunciar el final, a partir del compás 121 la frase **b** es ejecutada por toda la orquesta en *forte*, con el objetivo de brindar más sonoridad y expresar el festejo y júbilo de la liberación del pueblo, del yugo español. El final termina en una cadencia perfecta (V-I), que es típicamente popular. En el ejemplo se muestra a toda la orquesta.

121

Flauta 1 y 2 *f*

Oboe 1 y 2

Clarinete Sib

Fagot *f*

Como en Fa 1 y 2 *f*

Trompeta en Sib 1 y 2 *f*

Trombón *f*

Gran Cassa

Triángulo

Tambor *mf*

Bombo

Platillos

Violin 1 *f* arco

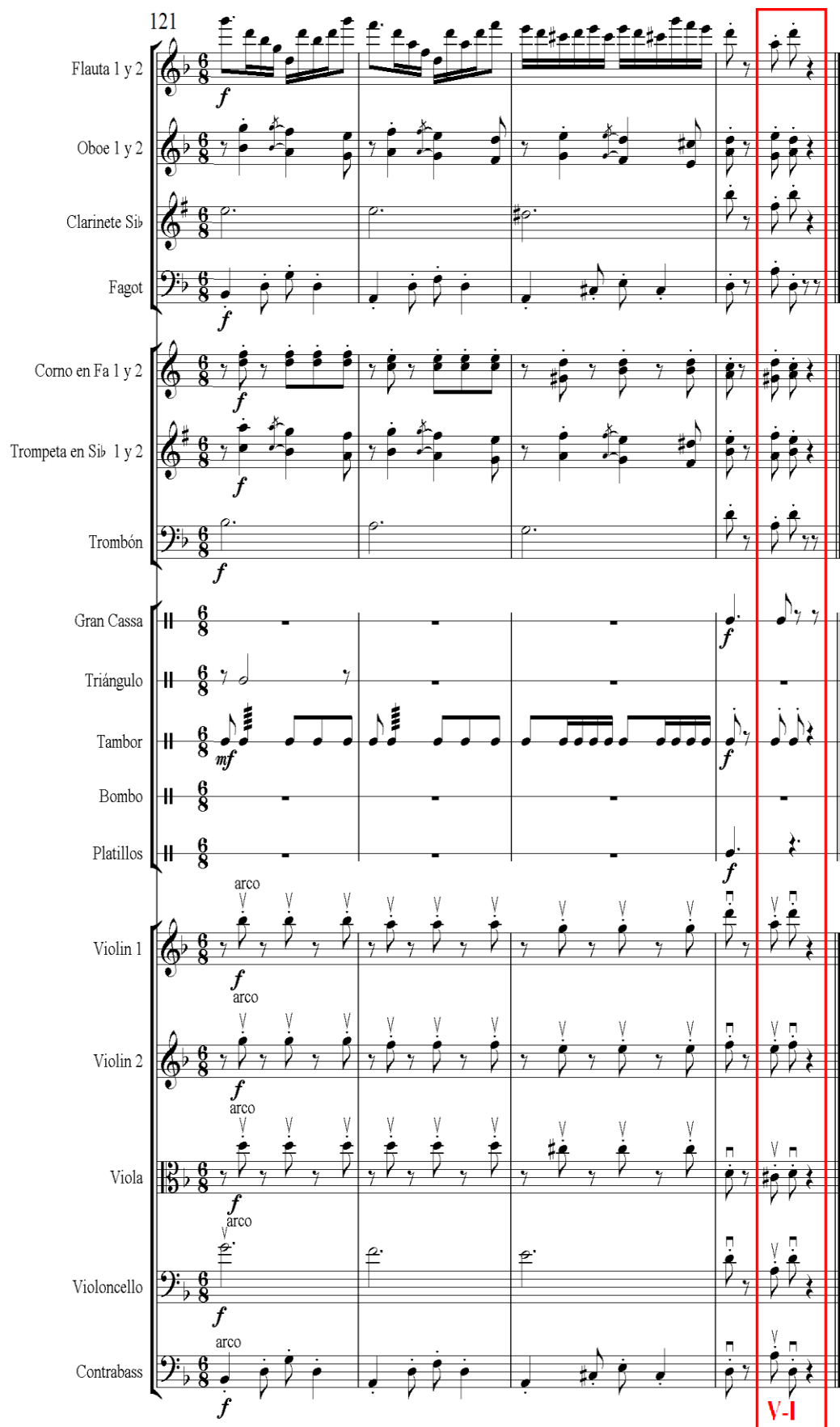
Violin 2 *f* arco

Viola *f* arco

Violoncello *f*

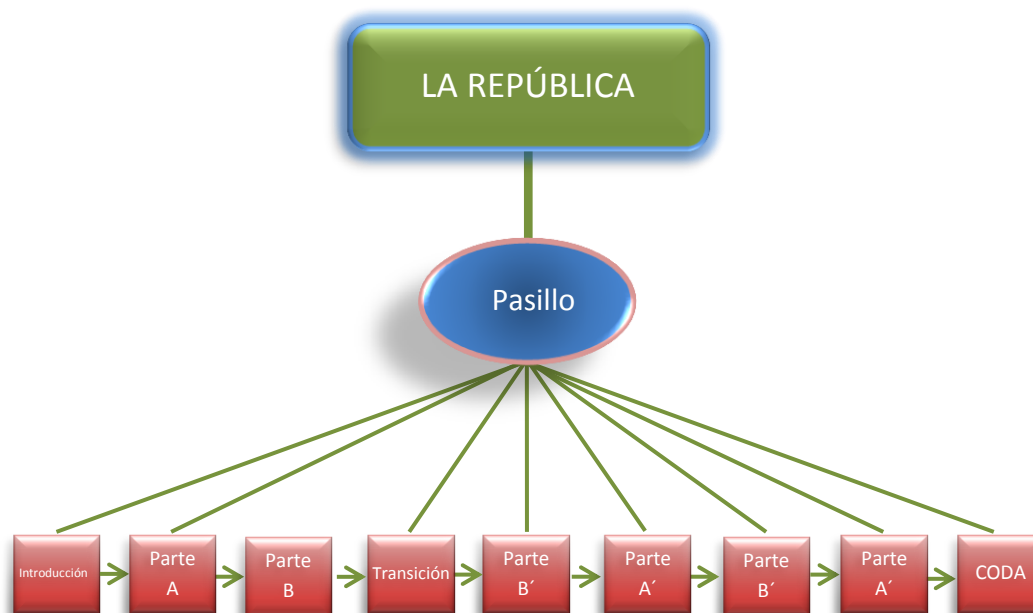
Contrabass *f* arco

V-I



3.2.5. La República (quinto movimiento)

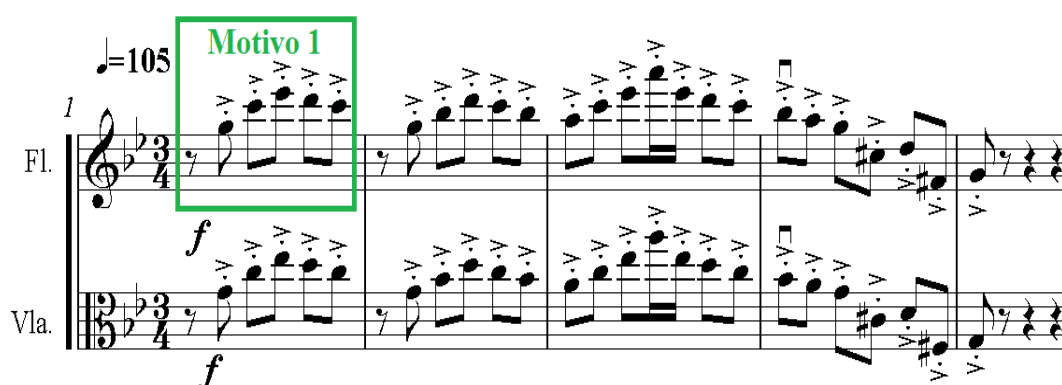
Cabe anotar que en el siglo pasado uno de los ritmos ecuatorianos que más ha identificado a nuestro país a nivel internacional ha sido el pasillo, razón por la cual se escogió este ritmo para el final de la suite, aunque también se desarrolló en otros países, se acogió en nuestro territorio como fiel representante de nuestra identidad nacional. Es un ritmo mestizo de movimiento ligero, que fue tomando fuerza en el Ecuador desde principios del siglo pasado, y se conoce que su origen está en el vals europeo que llegó hasta nuestro país aproximadamente a inicios del siglo XIX con las guerras independentistas de la época. Se desarrolla en varios países como: Venezuela, Colombia, Ecuador y parte de Centro América. En el Ecuador también se ejecutan pasillos de tempo ligero, más sin embargo en su mayoría se tornaron de tempo lento pero mucho más vivencial y poético, influenciado además por una corriente literaria de aquel entonces, por lo que se convirtió en un canto urbano a la mujer, al romance e inclusive al amor a la patria, y que va desde lo romántico hasta el desencanto, siendo la expresión propia de los sentimientos del ser ecuatoriano. Este movimiento es un pasillo, el cual describe el regocijo del nuevo estado independiente del Ecuador, está escrito en compás de 3/4, su tonalidad es Sol Menor y su metronomización es negra=105. Su estructura es la siguiente:



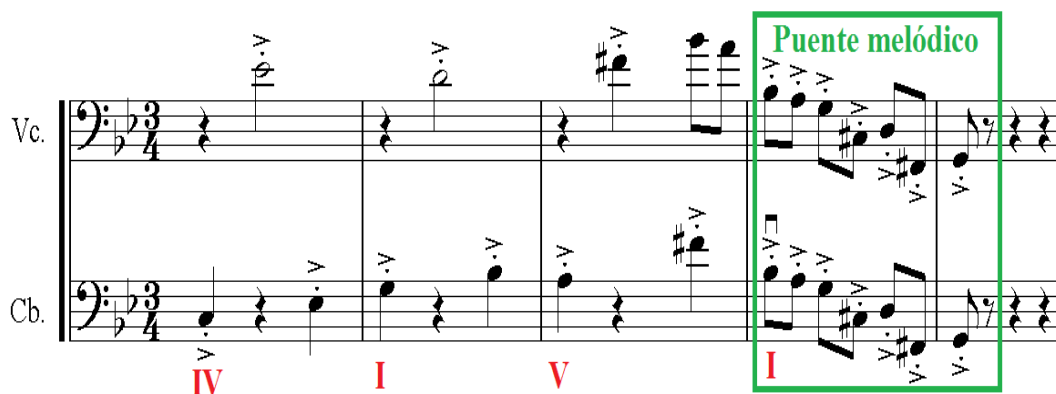
El material rítmico es el siguiente:



El movimiento inicia con una introducción en la cual la línea melódica lo tiene la viola y la flauta a un intervalo de octava, y nos presentan el siguiente motivo melódico:




En la introducción, el violonchelo reforzado por imitación con el oboe y el clarinete, y el contrabajo reforzado por imitación por el fagot, nos ofrecen el material armónico, los mismos que elaboran un círculo sobre el centro tonal de Gm, más sin embargo el inicio es en el acorde de Cm (IV) y utiliza la siguiente secuencia: IV-I-V-I. El compás 4 es un puente melódico que posteriormente sirve como enlace de final de frase para la apertura de otras secciones y cambios de tonalidad. El ejemplo con el violonchelo y contrabajo:



En el compás 5 inicia la parte **A**, la cual nos presenta la estructura **a-b-a'**. En la frase **a**, intervienen las cuerdas en las cuales el tema lo tiene el primer violín, construido sobre el motivo melódico 1. En esta frase se utiliza compases de amalgama de 3/4 y 4/4. Aunque el pasillo está escrito en compás de 3/4, el objetivo es brindar interés y variedad auditiva con la ruptura de la métrica, la misma que escenifica la conformación de la república con diferentes grupos sociales, todos ellos en un solo objetivo. Con el compás de 4/4 se ejecuta un nuevo motivo melódico como nos muestra el ejemplo:



En el compás 6, los cornos y el trombón entregan cierta coloración y textura al pasaje con una secuencia armónica de cambios ligeros que brinda variedad, y aunque el movimiento está en Gm y se utiliza los grados tonales (V-IV-I), el I grado escrito en modo mayor funciona como V grado secundario y hace que la tendencia del centro tonal esté dirigida a Cm también con los grados tonales (IV-I-V), convirtiéndose en una tonalidad secundaria, y que posteriormente servirá para su modulación. Así:



DM Dm Fm6 Fm CM AbM Cm Ebdis GM

V (IV) IV (I) (V)

En el compás 13 para determinar el término de frase y poder enlazar al siguiente pasaje, las cuerdas ejecutan un *pizzicato*, en GM.



13 pizz.

Vln. 1

Vln. 2

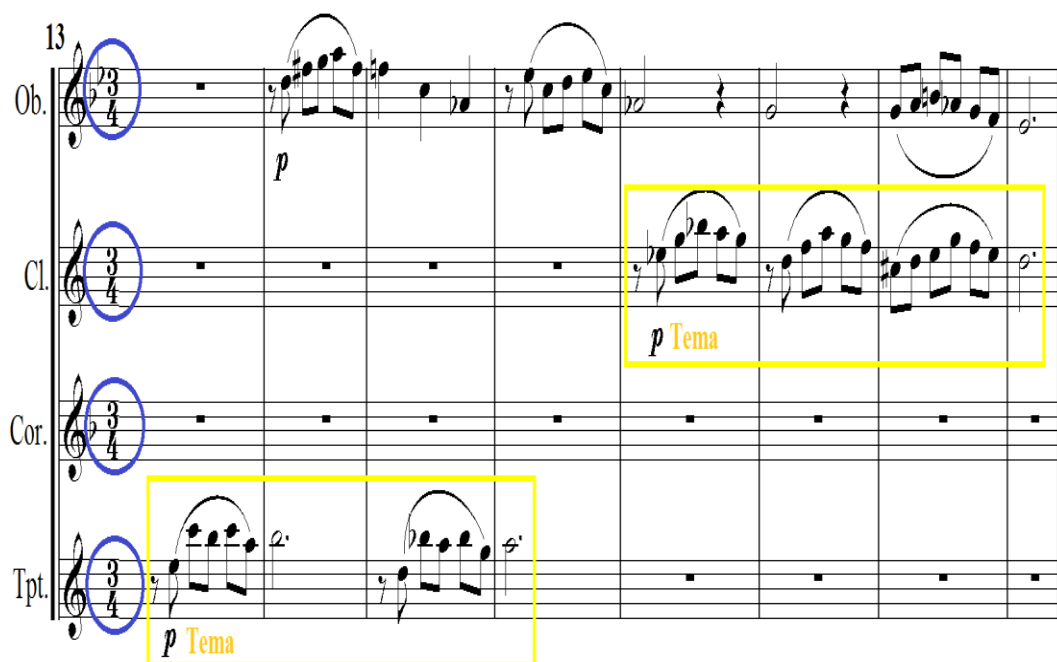
Vla.

Vc.

Cb.

GM

Desde el compás 13, se ejecuta la frase **b**, esta vez el tema a cargo de las trompetas y el clarinete, pero manteniendo solo el compás de 3/4, describiendo la unificación social en una sola patria, completando la idea del pasaje anterior. El ejemplo en el gráfico:



13

Ob.

Cl.

Cor.

Tpt.

p

p Tema

p Tema

Durante la frase **a** y **b** las cuerdas refuerzan el material armónico y en el compás 20, elaboran un enlace con un puente melódico, el mismo que permite realizar una modulación a Cm (tonalidad vecina), como lo muestra el gráfico:



Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Contrabass

A partir del compás 21, con el cambio de tonalidad, se inicia la frase **a'**, esta vez el tema lo tiene el primer oboe, acompañado por las cuerdas en el material armónico, y reforzado por imitación con el fagot en la misma línea del contrabajo y violonchelo. Aquí el tema con el oboe:

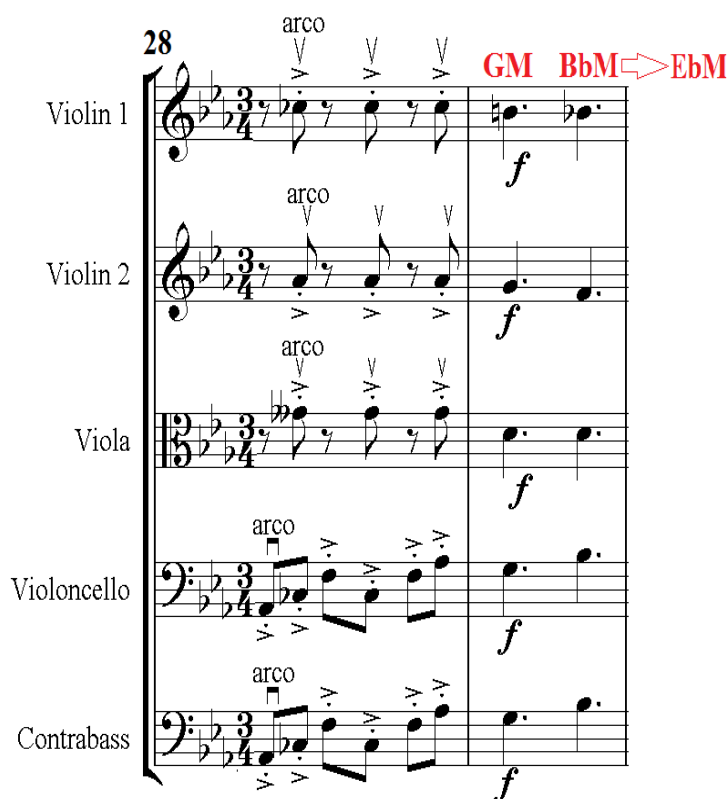


Ob.

mf

cresc.

En el compás 28 la orquesta realiza un enlace con el V (GM) y VII (BbM) grados, permitiendo el desarrollo del movimiento a través de BbM que debe resolver a EbM acorde relativo mayor de Cm, preparando el inicio de la parte **B**, como se muestra en la sección de las cuerdas:




Luego del enlace, a partir del compás 29 inicia la parte **B**. Aquí se describe el regocijo de la nueva nación en la cual todos los actores aportan al crecimiento de la misma. La parte **B** nos presenta la estructura **c-c'**. Las flautas a dos voces se encargan de la ejecución del tema de la frase **c**, reforzado por imitación con el clarinete en la 1° voz y para brindar variedad y contraste, se construye sobre nuevos motivos melódicos.



Adicionalmente en esta sección el tambor se encarga del material rítmico, el cual es dinámico y se muestra así:



El fagot, el trombón y el contrabajo por imitación ejecutan el mismo diseño melódico basado en las notas de los acordes triadas del material armónico de este pasaje, mientras los cornos lo hacen a dos voces.



29

Fag.

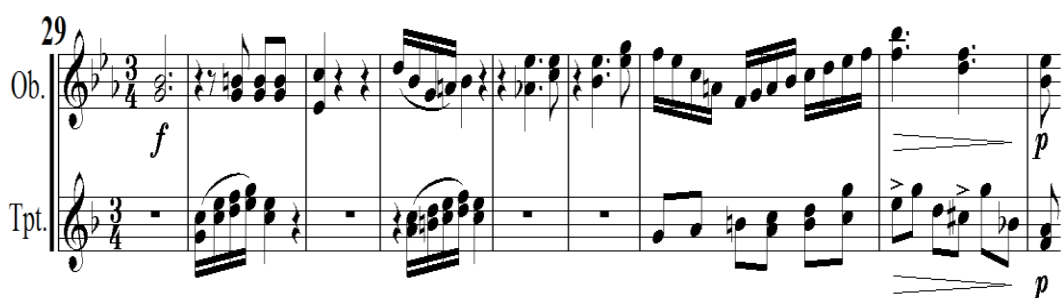
Cor.

Tbn.

Cb.

EbM BbM Gm Cm Gm AbM EbM FM BbM Bdis. EbM

Este círculo armónico está construido sobre la tonalidad de EbM, relativa mayor de Cm, más sin embargo en el compás 35 se ubica FM como un V grado secundario con el objetivo de provocar tensión y brindar un paso obligado a BbM (V) y resolver a EbM (I), además se ubica Bdis, para ofrecer una textura dócil en la resolución. Por otra parte los oboes y las trompetas, elaboran diseños melódicos a manera de diálogos para brindar coloración y textura.



29

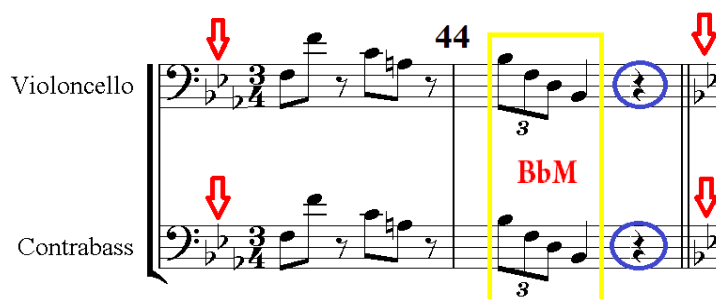
Ob.

Tpt.

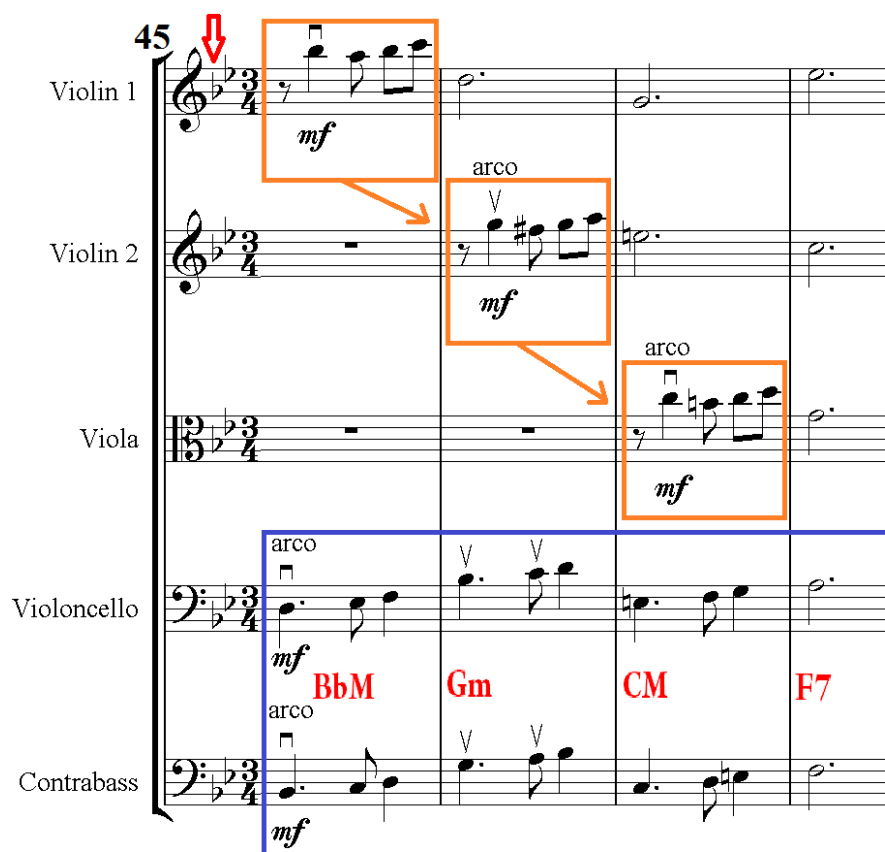
f p

En el compás 37 se da paso a la frase c', a cargo de las cuerdas y maderas, con el violín primero como protagonista en el tema, esta vez sin percusión para brindar menor intensidad sonora.

Para finalizar este pasaje, en el compás 44, el violonchelo, el contrabajo y las flautas elaboran un arpeggio descendente en el acorde de BbM y luego una pausa, creando así una ruptura que sirve para ejecutar la transición y volver a la tonalidad original, como nos muestra el violonchelo y contrabajo en el siguiente gráfico:



En el compás 45 se presenta la transición con las cuerdas, las cuales utilizan un elemento motivico de la parte **B (Motivo 3)**, y elaboran a manera de canon un diálogo entre el violín primero, violín segundo y la viola, mientras el violonchelo y contrabajo cimenta la tonalidad, con una secuencia armónica, como se muestra en el cuadro:



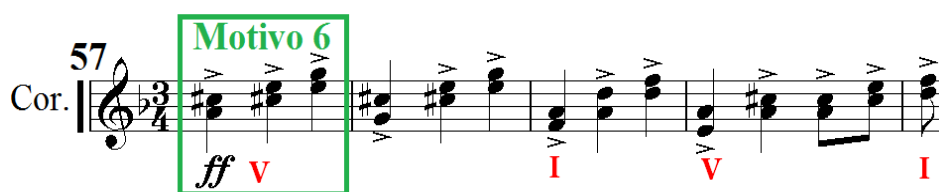
La transición utiliza la siguiente secuencia: BbM-Gm-CM-F7. En la que BbM y Gm son acordes relativos, más sin embargo CM funciona como V grado secundario de paso obligado a F7 (V grado), el mismo que permite resolver a BbM (I).



En el compás 49 se presenta la parte **B'**, cuya estructura es **c-d**. Para la frase **c** el tema lo tiene la flauta y el clarinete el mismo que se ejecuta al unísono, mientras los violines, la viola y el violonchelo elaboran diseños melódicos que dan textura a este pasaje, y siempre en contestación al contrabajo quien marca y mantiene firme el ritmo del pasillo, como se muestra a continuación en el gráfico:



La frase **d**, construida con un nuevo motivo melódico, inicia a partir del compás 57, aquí se produce un cambio súbito en la sonoridad, ya que esta vez interviene toda la orquesta en *fortissimo*, con el propósito de crear un contraste sonoro, en el cual el tema principal lo llevan los cornos a dos voces, en negras con acento y por imitación reforzado por el fagot, trombón, viola, violonchelo y contrabajo. Se describe la fortaleza de la patria y su identidad como ecuatorianos. En lo armónico se utiliza el V-I grados, como se muestra en el gráfico con los cornos:



El material rítmico que presentan el tambor y los timbales se ejemplifican en el cuadro, el mismo que está reforzado por el gran cassa y los platillos.



Por su parte en el compás 57, las flautas elaboran una secuencia de notas ligeras a dos voces, para ofrecer dinamismo al pasaje.



Las cuerdas en el compás 61 desarrollan un puente melódico, el mismo que por imitación es ejecutado también por el clarinete, fagot y trombón y sirve de enlace para la exposición de la parte **A'**. Aquí las cuerdas:



61

Vln. 1

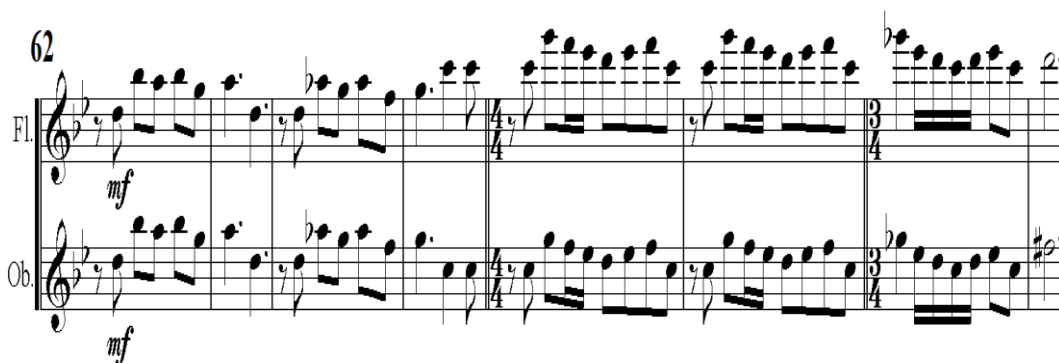
Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Desde el compás 62 se presenta la parte **A'**, bajo las mismas condiciones de **A**, tanto en el aspecto armónico como rítmico, pero su variación está en la exposición de los temas y la combinación de los motivos melódicos. Su estructura es **a'-b'**. En la frase **a'**, el tema lo tienen la flauta y el oboe.



62

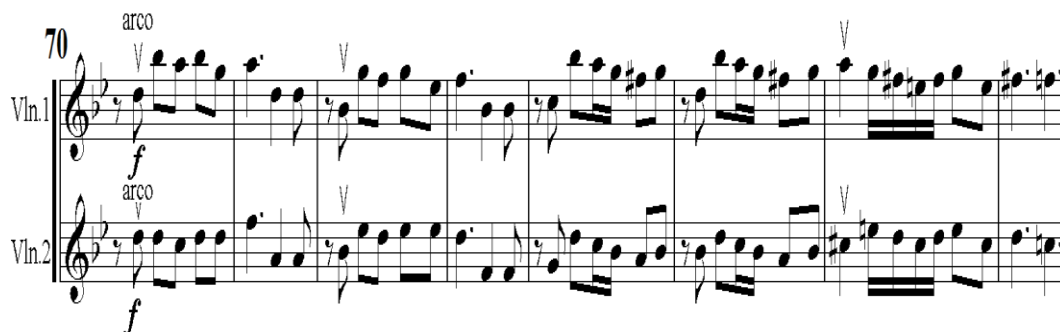
Fl.

Ob.

mf

mf

Desde el compás 70 inicia la frase **b'**, aquí el tema lo tiene el oboe y por imitación también el violín primero, mientras la flauta y el violín segundo ejecutan una segunda voz. En el ejemplo los violines:



A partir del compás 78 se re expone la parte **B'** y a partir del compás 91 se re expone la parte **A'**, más sin embargo en la re exposición de **A'**, la presentación de la frase **a'**, está a cargo exclusivamente por la sección de las cuerdas, con el fin de ofrecer otra coloración, así:



Para finalizar el movimiento se desarrolla la **CODA** desde el compás 107, en la cual la orquesta ejecuta un *fortissimo*, para crear gran sonoridad y anunciar el final, caracterizando la fortaleza de la creciente república. La CODA está basada sobre los siguientes motivos melódicos:



Motivo 7

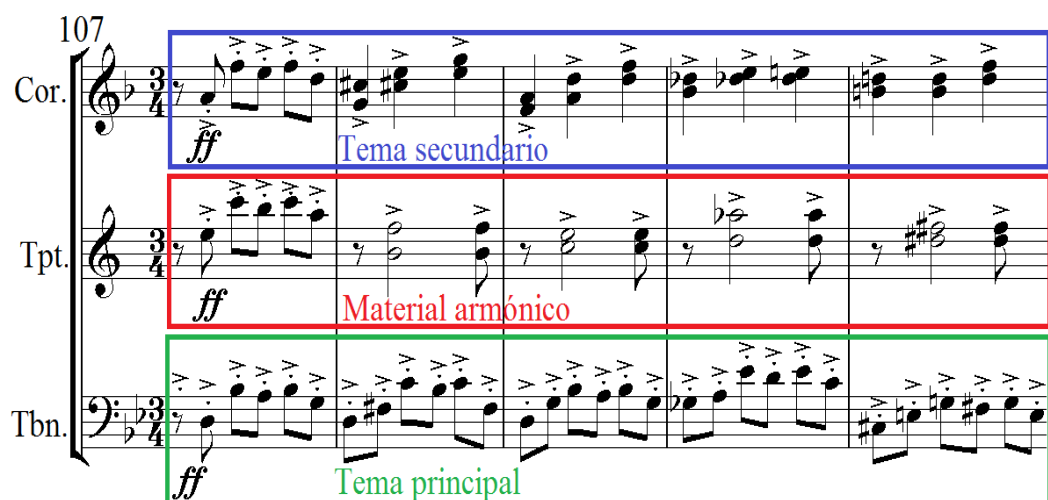


Motivo 8

En el inicio de la CODA la orquesta ejecuta el motivo 1 por imitación, a diferentes intervalos de 8va., únicamente en el compás 107, y a partir del compás 108 las cuerdas por imitación ejecutan el tema principal construido con el motivo 7, hasta el compás 111, como se muestra a continuación:



En la sección de los metales, el trombón por imitación ejecuta el tema principal, mientras los cornos elaboran un diseño melódico construido con el motivo 6, como tema secundario y a manera de polifonía, mientras las trompetas refuerzan el material armónico con una serie de sincopas.



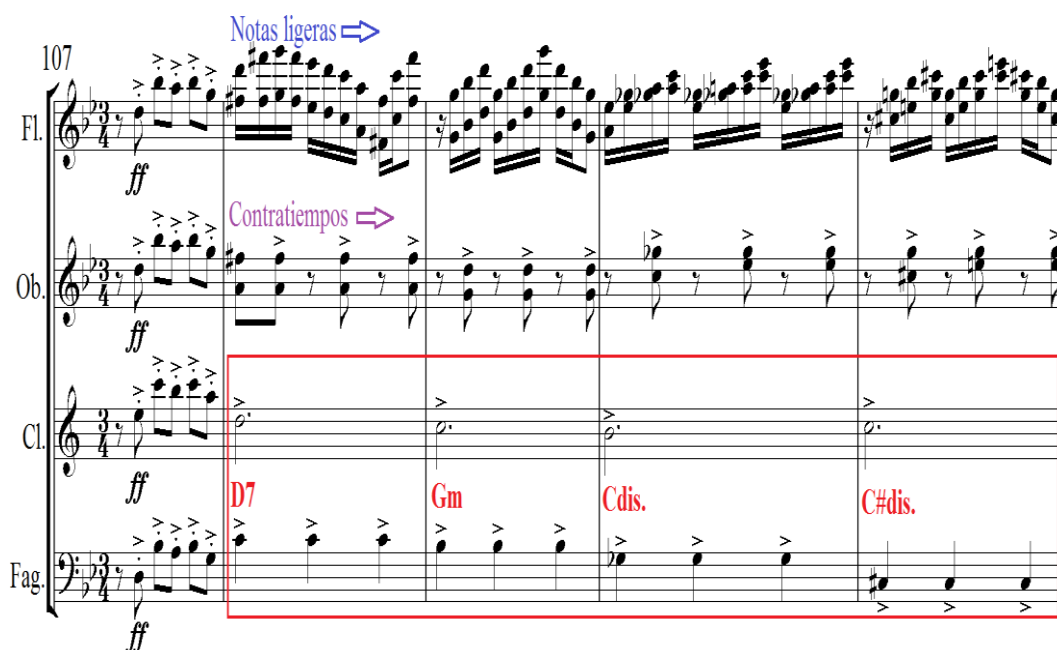
107

Cor. *ff* Tema secundario

Tpt. *ff* Material armónico

Tbn. *ff* Tema principal

En la sección de las maderas, las flautas ejecutan una serie de notas ligeras, lo que permite ofrecer dinamismo a la CODA, mientras los oboes nos entregan contratiempos, para dinamizar también el aspecto rítmico. El clarinete con notas largas y el fagot con el motivo 6, fortalecen la armonía.



107

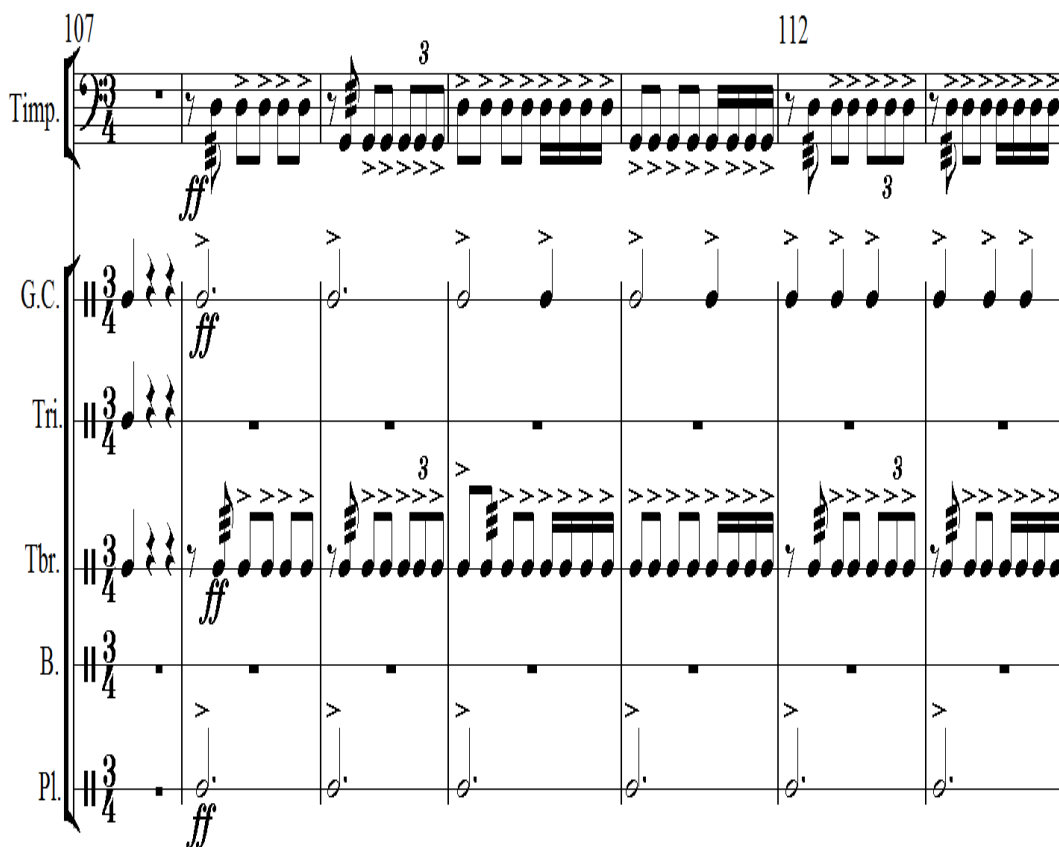
Fl. *ff* Notas ligeras ⇒

Ob. *ff* Contratiempos ⇒

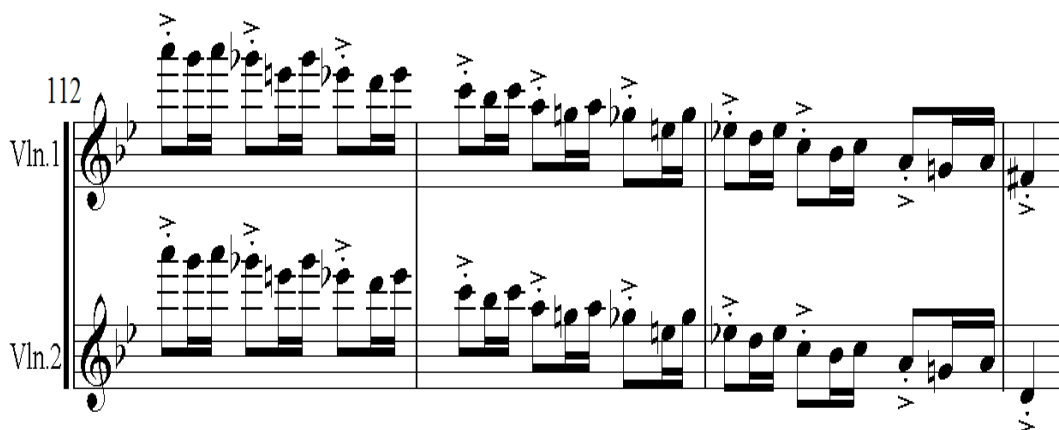
Cl. *ff* D7 Gm Cdis. C#dis.

Fag. *ff*

Durante la CODA los timbales y el tambor nos presentan una línea rítmica dinámica, mientras el gran cassa y los platillos ejecutan notas largas marcando los tiempos fuertes del compás, más sin embargo desde el compás 112 el gran cassa ejecuta negras para ofrecer mayor vivacidad en el final del movimiento.



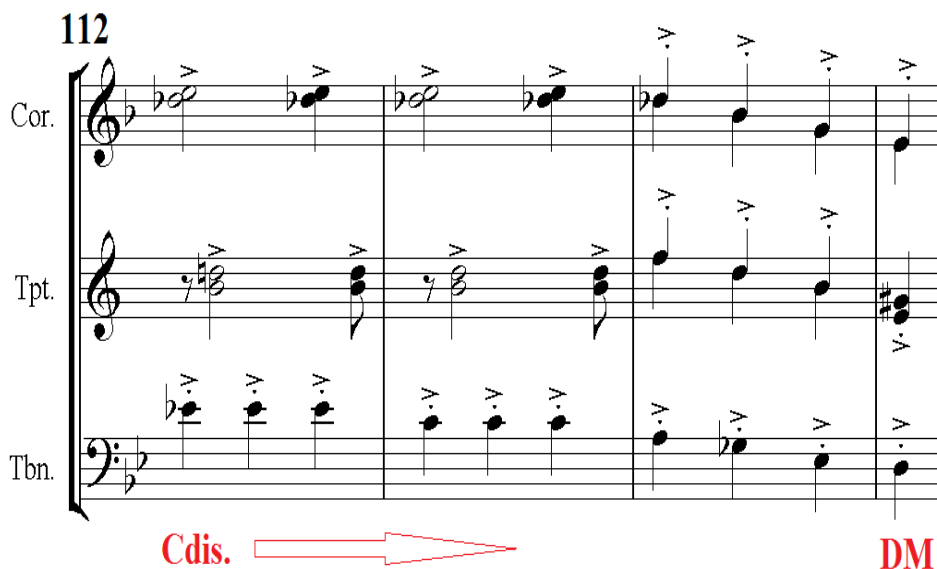
Desde el compás 112 sobre el motivo 8 se construye el último diseño melódico, el cual por imitación es ejecutado por los violines, la viola, la flauta, el oboe y el clarinete. En el ejemplo los violines.



En este pasaje del compás 112, el contrabajo, el violonchelo, el fagot y el trombón por imitación, nos ofrecen el material armónico ejecutando negras con acento en concordancia con los cornos y las trompetas que completan los acordes de la secuencia armónica que utiliza Cdis. y DM.

En el ejemplo tenemos a los metales.

112



Cor.

Tpt.

Tbn.

Cdis. → DM

Durante la ejecución de la CODA desde el compás 107, el material armónico está sustentado en una secuencia que toma como base al I y V grados de la tonalidad, pero con el propósito de crear tensión sonora se utiliza además entre los acordes consonantes de Gm y DM, acordes disonantes que provocan inestabilidad armónica y necesitan su resolución a Gm.

Así, empezamos con Gm-D7 y Gm en los tres primeros acordes para ofrecer estabilidad y unidad, luego tenemos acordes disonantes como Cdis, mismo que permite el desarrollo de la CODA por crear inestabilidad; luego con el mismo discurso C#dis, que provoca aún más tensión, sin embargo para conseguir una disminución en la inestabilidad armónica, nuevamente se regresa a Cdis y DM (V grado de la tonalidad base) como para ofrecer una sensación de conclusión, pero antes de resolver a la tónica, tenemos AbM acorde de paso que se ubica a un intervalo de 2° menor del acorde de tónica, creando incertidumbre y con sensación de modulación con el propósito de brindar variedad en el ambiente sonoro al final del movimiento; sin embargo se retorna al I grado (Gm), para concretar la conclusión.

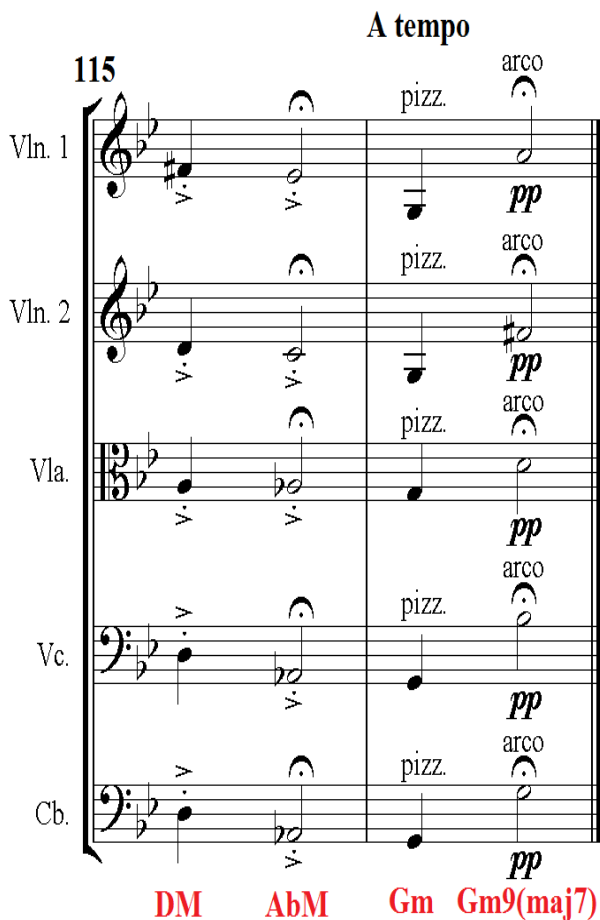
Finalmente se ejecuta Gm9(maj7), acorde exótico que sirve como terminación secundaria con sensación de reposo, para ofrecer otra coloración al final, el cual es ejecutado en *pianissimo*. Así:

Gm - D7 - Gm -	Cdis. - C#dis. - Cdis. -	DM -	AbM -	Gm -	Gm9(maj7)
I V I		V		I	
Acordes consonantes	Acordes disonantes	Dominante	Acorde de Paso	CONCLUSIÓN	Acorde Exótico
Unidad	Inestabilidad				Final

En el compás 115, la orquesta presenta el V grado (dominante), y a continuación AbM como acorde de paso, el mismo que es ejecutado con un calderón creando incertidumbre y brindar un final inesperado. Concluye en el compás 116 *A Tempo* con el acorde de tónica (Gm), con un *pizzicato* de las cuerdas, ofreciendo una tímbrica diferente y finalmente la orquesta ejecuta un sutil Gm9(maj7) en *pianissimo*, como se explicó anteriormente. El ejemplo con la sección de las cuerdas.

A tempo

115



DM AbM Gm Gm9(maj7)

4. Conclusiones y Recomendaciones

Conclusiones:

- Los ritmos ecuatorianos de raigambre indígena, tiene una riqueza musical de grandes magnitudes, y por esta razón muchos de los compositores académicos ecuatorianos los han considerado en sus creaciones, con el propósito de mantener viva cierta esencia que nos ha caracterizado por años y ha sido parte de la identidad de nuestros pueblos.
- Si bien es cierto que con la conquista española, quizá las tradiciones y la cultura propia de nuestros indígenas se perdió, y quizá solo nos queda el anhelo de saber con certeza cómo fueron sus rituales, costumbres y que formas musicales utilizaban, más sin embargo, producto del mestizaje, también nació una nueva cultura, y nuevas formas musicales que han trascendido con el tiempo y nos han identificado en todo el mundo como un pueblo de grandes proyecciones culturales.
- Posiblemente, existe la teoría de que las formas y expresiones musicales usadas por los indígenas de esta parte del planeta, antes de la llegada de los españoles fueron limitadas en su estructura musical, pero si es indiscutible que ellas sirvieron de base para la construcción de nuevas formas musicales que al ser influenciadas por la teoría musical europea y sus tendencias, ofrecieron una connotación poderosa, la que actualmente se constituye en la riqueza cultural de Latinoamérica.
- En el campo de la composición, los músicos y compositores han aportado positivamente a la creación de obras que han trascendido las fronteras de nuestro país, lo que se constituye en ejemplo y orgullo de nuestro pueblo, más sin embargo, es necesario fomentar y motivar aún más a la composición de obras que sean el aporte significativo como lo han hecho nuestros músicos del pasado y que han servido de ejemplo, nos queda esa obligación y responsabilidad.

Recomendaciones:

- A las instituciones de educación e instrucción musical del país, sean estas públicas o privadas, será necesario permitir que las obras de los compositores académicos ecuatorianos puedan ser incluidas en sus bibliotecas o musicotecas, para que sean tomadas en cuenta en los procesos de formación musical, las cuales podrían servir de modelo y análisis por parte de estudiantes, maestros y comunidad educativa musical en general.
- A las agrupaciones del país de tipo sinfónico o de cámara, sean estas públicas o privadas, es preciso que se permita fomentar los trabajos compositivos de todos los compositores ecuatorianos, brindándoles los espacios apropiados y necesarios para que puedan ser difundidos adecuadamente y se incluyan en sus repertorios, como un aporte al engrandecimiento del país y sus artistas.
- A los músicos, compositores y artistas del país, existe una responsabilidad implícita y la obligación de la preparación y capacitación permanente, para que así precisamente se pueda aportar con obras artísticas que den fe de su existencia, ya que los seres humanos somos pasajeros y lo único que queda vivo son las ideas y pensamientos plasmados en el papel.
- Al gobierno nacional, para que a través de sus instituciones culturales, sea el ente gestor de la proyección e impulso de las obras y composiciones musicales a nivel local, nacional e internacional. Que este comprometido a la producción y difusión de los trabajos compositivos, por medio de políticas culturales que promuevan la inclusión y la participación igualitaria y equitativa.



Anexos

Score Suite “CRONOLOGÍA”:

CRONOLOGÍA

Suite Ecuatoriana
2013

Byron Obando Mayorga
1976



Orquestación:

Flautas 1 + 2

Oboes 1 + 2

Clarinete en Sib

Fagot

Cornos (Francés) 1 + 2 en Fa

Trompetas 1 + 2 en Sib

Trombones 1 + 2

Timbales

Gran Cassa

Triángulo

Tambor

Bombo

Platillos

Ocarina

Rondador

Pinquillo

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo



CRONOLOGÍA

(Suite Ecuatoriana)

El Reino de Quito

(Danzante-Sanjuanito)

Byron Obando M.
1976

♩ = 50

A

Flauta 1 y 2

Oboe 1 y 2

Clarinete Si

Fagot

Corno en Fa 1 y 2

Trompeta en Si♭ 1 y 2

Trombón

Timbales

Gran Cassa

Triángulo

Tambor

Bombo

Platillos

Ocarina

Rondador

Pinquillo

Violín 1

Violín 2

Viola

Violoncello

Contrabass

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

f

mf

p

p

p

p

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013



11

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

11

G.C. *mf*

Tri. *mf*

Tbr. *mf*

B. *mf*

Pl. *mf*

11

Oc. *mf*

R.

Pin.

11

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

p

p

p

p

p



Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013



This page of the musical score covers measures 24 to 30. The instrumentation includes:

- Woodwinds:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.).
- Brass:** Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.).
- Percussion:** Timpani (Timp.), Gong/Cymbal (G.C.), Triangle (Tri.), Snare Drum (B.), Bass Drum (PL.).
- Strings:** Violin I (Vln. 1), Violin II (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.).
- Piano Solo:** A single staff at the bottom.

The score shows various musical notations such as rests, eighth notes, sixteenth notes, triplets, and dynamic markings like *mf*. Measure numbers 24, 28, and 30 are indicated at the start of their respective systems.

214

31 **B**

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Timp. *p* *mf* *f*

31 **B**

G.C. *f*

Tri. *f*

Tbr. *f*

B. *f*

Pl. *f*

31

Oc. *mf*

R. *mf*

Pin.

31

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*



39

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

39

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

39

Oc.

R.

Pin.

mf

39

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.



46

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

46

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

46

Oc.

R.

Pin.

46

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf



52

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

52

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

52

Oc.

R.

Pin.

52

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

mf

pizz.

mf

58

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

58

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

58

Oc.

R.

Pin.

58

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

f

f

f

p

p

pizz.

mf



This page of a musical score, likely for a symphony, features a variety of instruments. The top section includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Cor Anglais, Trumpet, Trombone), and percussion (Timpani). The middle section includes auxiliary percussion (Glockenspiel, Triangle, Tom-tom, Bass Drum, Snare Drum) and a Piccolo. The bottom section includes strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as 'f' (forte). The page number '63' is visible at the top left.

220

68 C $\text{♩} = 135$ 12

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Cor. *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Timp. *p* *ff*

G.C. *f* *ff*

Tri. *ff*

Tbr. *p* *ff* *mf*

B. *ff* *mf*

Pl. *f* *ff*

Oc. *ff*

R. *ff*

Pin. *ff*

Vln. 1 *ff*

Vln. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*



13

76

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

76

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

76

Oc.

R.

Pin.

76

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf





15

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013



This page of a musical score is for a symphony, featuring a variety of instruments. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and includes a rehearsal mark 122. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): The top staff, featuring a melodic line with many trills and grace notes.
- Ob.** (Oboe): The second staff, playing a similar melodic line to the flute.
- Cl.** (Clarinet): The third staff, playing a melodic line with many trills and grace notes.
- Fag.** (Bassoon): The fourth staff, playing a melodic line with many trills and grace notes.
- Cor.** (Cor Anglais): The fifth staff, playing a melodic line with many trills and grace notes.
- Tpt.** (Trumpet): The sixth staff, playing a melodic line with many trills and grace notes.
- Tbn.** (Trombone): The seventh staff, playing a melodic line with many trills and grace notes.
- Tim.** (Timpani): The eighth staff, which is mostly empty, indicating a rest or a very quiet part.
- G.C.** (Glockenspiel): The ninth staff, which is mostly empty, indicating a rest or a very quiet part.
- Tri.** (Triangle): The tenth staff, which is mostly empty, indicating a rest or a very quiet part.
- Tbr.** (Snare Drum): The eleventh staff, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- B.** (Bass Drum): The twelfth staff, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Pl.** (Cymbals): The thirteenth staff, which is mostly empty, indicating a rest or a very quiet part.
- Oc.** (Ocarina): The fourteenth staff, playing a melodic line with many trills and grace notes.
- R.** (Recorder): The fifteenth staff, playing a melodic line with many trills and grace notes.
- Pin.** (Piano): The sixteenth staff, playing a melodic line with many trills and grace notes.
- Vln. 1** (Violin 1): The seventeenth staff, playing a melodic line with many trills and grace notes.
- Vln. 2** (Violin 2): The eighteenth staff, playing a melodic line with many trills and grace notes.
- Vla.** (Viola): The nineteenth staff, playing a melodic line with many trills and grace notes.
- Vc.** (Violoncello): The twentieth staff, playing a melodic line with many trills and grace notes.
- Cb.** (Contrabass): The twenty-first staff, playing a melodic line with many trills and grace notes.

The score includes various musical notations, including notes, rests, trills, grace notes, and dynamics. The dynamics are marked with *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The rehearsal mark 122 is located at the beginning of the first staff.

225



138 rit.

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

Cor. *p*

Tpt. *p*

Tbn. *p*

Timp.

138 rit.

G.C.

Tri. *p*

Tbr. *p*

B. *p*

Pl.

138 *p*

Oc. *p*

R. *p*

Pin. *p*

138 *p*

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*



132 $\text{♩} = 45$

Fl. *pp* *ff*

Ob. *pp* *ff*

Cl. *pp* *ff*

Fag. *pp* *ff*

Cor. *pp* *ff*

Tpt. *pp* *ff*

Tbn. *pp* *ff*

Timp. *pp* *ff*

G.C. *ff*

Tri. *ff*

Tbr. *pp* *ff*

B. *ff*

Pl. *ff*

Oc. *pp* *ff*

R. *pp* *ff*

Pin. *pp* *ff*

Vln. 1 *pp* *ff*

Vln. 2 *pp* *ff*

Vla. *pp* *ff*

Vc. *pp* *ff*

Cb. *pp* *ff*



La Conquista
(Yumbo-Yaravi)

1. **A** $\text{♩} = 95$

Fl. 8/8

Ob. 8/8

Cl. 8/8

Fag. 8/8

Cor. 8/8

Tpt. 8/8

Tbn. 8/8

Timp. 8/8

G.C. 8/8

Tri. 8/8

Tbr. 8/8

B. 8/8 *f*

Pl. 8/8

Oc. 8/8

R. 8/8

Pin. 8/8 *f*

Vln. 1 8/8 *f*

Vln. 2 8/8 *f*

Vla. 8/8 *f*

Ve. 8/8 *f*

Cb. 8/8 *f*

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013

10 **B**

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

10 **B**

G.C.

Tri. *f*

Tbr.

B. *p*

Pl.

10

Oc.

R.

Pin.

10

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.



20 **C**

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Timp. *p* *f*

20 **C**

G.C. *f*

Tri. *f*

Tbr. *f*

B. *f*

Pl. *f*

20

Oc. *f*

R. *f*

Pin. *f*

20

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *f*

Ve. *f*

Cb. *f*



28

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

Oc.

R.

Pin.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ve.

Cb.

D

mf

p

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013



Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tpt.
Tbn.
Timp.
G.C.
Tri.
Tbr.
B.
Pl.
Oc.
R.
Pin.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Ve.
Cb.

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013



46 **E**

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Timp. *f*

46 **E**

G.C. *f*

Tri. *f*

Tbr. *f*

B. *f*

Pl. *f*

46

Oc. *f*

R. *f*

Pin. *f*

46

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*



54

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

54

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

54

Oc.

R.

Pin.

54

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ve.

Cb.



62

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

Oc.

R.

Pin.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.



27

71 **F**

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

71 **F**

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

71

Oc.

R.

Pin.

71

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013



80

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

80

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

80

Oc.

R.

Pin.

80

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.



29

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The page is numbered 88 at the top left. The instruments listed on the left side of the page are: Fl., Ob., Cl., Fag., Cor., Tpt., Tbn., Timp., G.C., Tri., Tbr., B., Pl., Oc., R., Pin., Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb. The score includes musical notation, dynamics like *ff*, and a rehearsal mark 88. The page is a high-resolution scan of a printed musical score.

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013

97 rit. **G** $\text{♩} = 30$ A Tempo

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

97 **G** $\text{♩} = 30$ A Tempo

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

97

Oc.

R.

Pin.

Ad libitum

p

3

3

97

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p



100

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

100

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

100

Oc.

R.

Pin.

100

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

arco

p

p

118 H

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

Cor. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Timp. *p* *mf*

118 H

G.C. *mf*

Tri. *mf*

Tbr. *mf*

B. *p* *mf*

Pl. *mf*

118

Oc. *mf*

R. *mf*

Pin. *mf*

118

Vln. 1 *arco* *pp* *arco* *mf*

Vln. 2 *pp* *mf* *arco*

Vla. *pizz.* *mf* *arco*

Vc. *mf* *arco*

Cb. *mf* *pizz.*



Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013



La Colonia
(Sanjuanito)

1 $\text{♩} = 100$

Fl. mf tr

Ob. mf

Cl. mf

Fag. mf

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

G.C. mf

Tri. mf

Tbr.

B.

Pl.

Vln. 1 mf pizz.

Vln. 2 mf pizz.

Vla. mf pizz.

Vc. mf pizz.

Cb. mf pizz.



35

13 *tr* **A**

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

13 **A**

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

13 *arco*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013

[illegible]

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013



37

32 **B**

Fl. *p* *mf* *f*

Ob. *p* *mf* *f*

Cl. *p* *mf* *f*

Fag. *p* *mf* *f*

Cor. *p* *mf* *f*

Tpt. *p* *f*

Tbn. *p* *mf* *f*

Timp. *f*

32 **B**

G.C. *mf*

Tri. *mf*

Tbr. *p* *mf* *f*

B. *mf* *f*

Pl. *mf*

32

Vln. 1 *mf* *f*

Vln. 2 *mf* *f*

Vla. *p* *mf* *f*

Vc. *p* *mf* *f*

Cb. *p* *mf* *f*

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013

38

41

C D

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

ff

mf

f

pizz.

arco

tr

3

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013

[illegible]

248

[illegible]



41

73

Fl. *mf* *tr*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

73

G.C. *mf*

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

73

Vln. 1 *pizz.*

Vln. 2 *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*



84

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

tr

G

p

arco

V



95 H

Fl. *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

Cl. *p* *mf*

Fag. *p* *mf*

Cor. *p* *mf*

Tpt. *p* *mf*

Tbn. *p* *mf*

Timp.

95 H

G.C. *mf*

Tri. *mf*

Tbr. *p*

B. *mf*

Pl. *mf*

95

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *p* *mf*

Ve. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

105

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

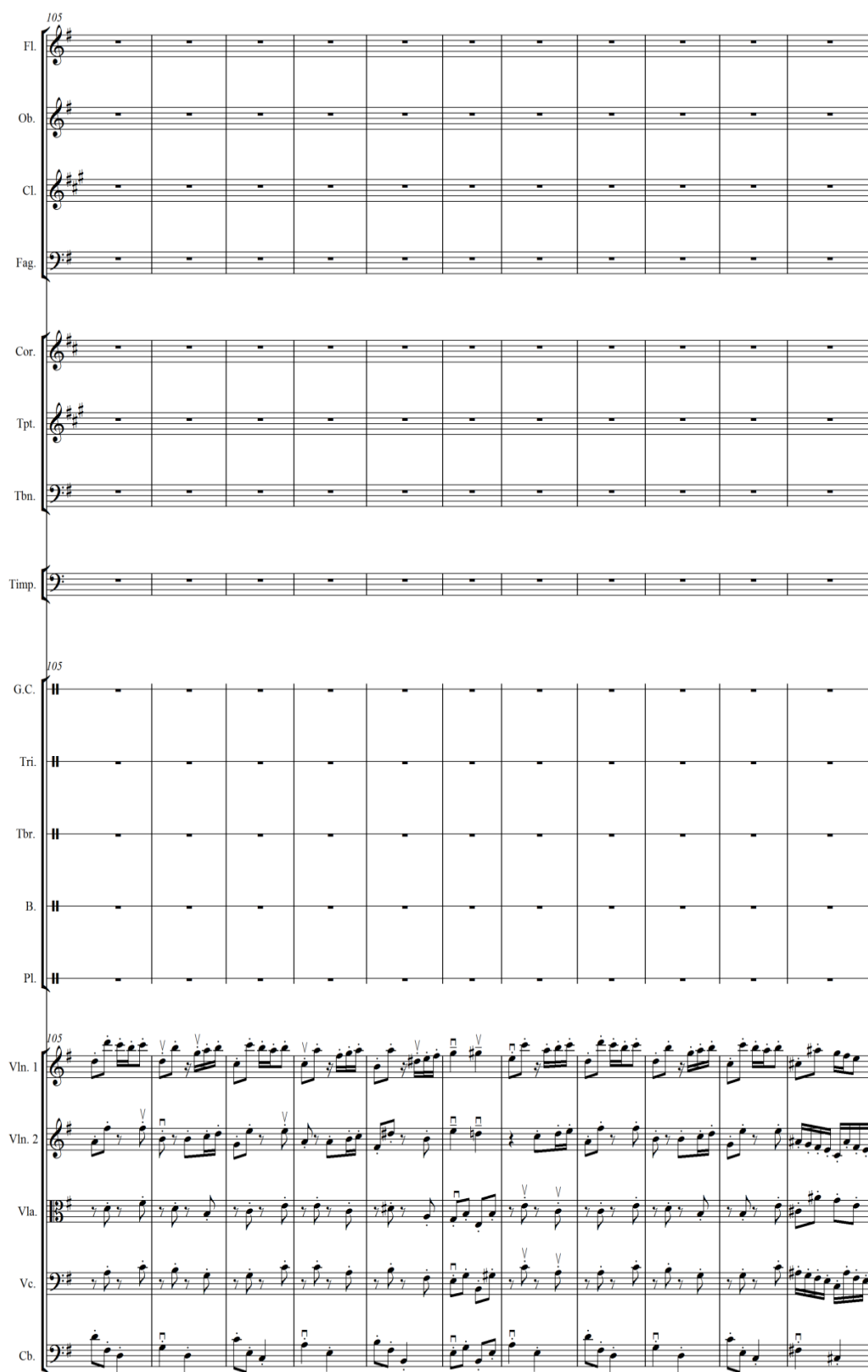
Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.





45

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013

125

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

125

G.C.

Tri.

Tbr.

B.

Pl.

125

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.



47

musical score for measures 132 to 136, featuring various instruments and a tempo change from *rall.* to *A Tempo*.

Measures 132-136:

- Fl.** (Flute): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Ob.** (Oboe): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Cl.** (Clarinet): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Fag.** (Bassoon): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Cor.** (Cor Anglais): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Tpt.** (Trumpet): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Tbn.** (Trombone): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Timp.** (Timpani): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- G.C.** (Glockenspiel): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Tri.** (Triangle): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Tbr.** (Tambourine): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- B.** (Bass Drum): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Pl.** (Snare Drum): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Vln. 1** (Violin 1): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Vln. 2** (Violin 2): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Vla.** (Viola): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Ve.** (Cello): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).
- Cb.** (Double Bass): *rall.* (measures 132-134), *A Tempo* (measures 135-136).

Tempo Change: *rall.* (measures 132-134) to *A Tempo* (measures 135-136).



La Independencia
(Albazo)

1 $\text{♩} = 60$

Fl. f

Ob. f

Cl. f

Fag. f 2 2

Cor. f

Tpt. f

Tbn. f 2 2

Timp. f

G.C. f

Tri. f

Tbr. f

Pl. f

R.

Vln. 1 arco f

Vln. 2 arco f

Vla. arco f

Vc. arco f 2

Cb. arco f 2

14 A $\text{♩} = 95$

Fl. *mf*

Ob.

Cl.

Fag. *mf*

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

G.C. A $\text{♩} = 95$

Tri.

Tbr.

Pl.

R.

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Ve. *mf*

Cb. *mf* pizz.

24 **B**

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

24 **B**

G.C.

Tri.

Tbr.

Pl.

R.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

arco





34 C

Fl. *mf* *cresc.* *f*

Ob. *mf* *cresc.* *f*

Cl. *mf* *cresc.* *f*

Fag. *cresc.* *f*

Cor. *mf* *cresc.* *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Timp.

34 C

G.C. *f*

Tri. *mf*

Tbr. *p* *cresc.* *mf*

Pl. *f*

R.

Vln. 1 *pizz.* *arco* *mf*

Vln. 2 *pizz.* *arco* *mf*

Vla. *pizz.* *arco* *mf*

Ve. *cresc.* *f* *mf*

Cb. *cresc.* *f* *pizz.* *mf*

[illegible]



53

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

G.C.

Tri.

Tbr.

Pl.

R.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ve.

Cb.

cresc.

f

mf

p

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013



63

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tim.

G.C.

Tri.

Tbr.

Pl.

R.

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

f

mf

f

263



55

69 E

Fl. *tr* *3*

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

69 E

G.C.

Tri. *mf*

Tbr.

Pl.

R.

69

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Ve. *mf*

Cb. *pizz.* *mf*

Copyright © BONAMUSIC
Ambato-Ecuador
2013

76

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

76

G.C. **F**

Tri. *mf*

Tbr.

Pl. *mf*

76

R.

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *V*

Ve. *V*

Cb. *arco*

[illegible]

266

92

Fl. *mf* *f*

Ob.

Cl.

Fag. *mf* *f*

Cor. *mf* *f*

Tpt. *mf* *f*

Tbn. *mf* *f*

Timp.

92

G.C.

Tri. *f*

Tbr.

Pl.

R.

92

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc. *f* arco

Cb. *f* arco



59

98 **G**

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

98 **G**

G.C.

Tri. *mf*

Tbr.

Pl.

R.

Vln. 1 *arco* *mf*

Vln. 2 *arco* *mf*

Vla. *arco* *mf*

Ve. *arco* *mf*

Cb. *pizz.* *mf*

Copyright © BONAMUSIC
Ambato-Ecuador
2013

107 **H**

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor.

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Timp.

G.C. *f*

Tri. *mf*

Tbr. *f*

Pl. *mf* *f*

R.

Vln. 1 *f* pizz.

Vln. 2 *f* pizz.

Vla. *f* pizz.

Vc. *f* pizz.

Cb. *f* arco pizz.



61

115

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

115

G.C.

Tri.

Tbr.

Pl.

115

R.

115

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

120

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

G.C.

Tri.

Tbr.

Pl.

R.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

arco

f

arco

f

arco

f

arco

f

arco

f

arco

f



La República
(Pasillo)

1 $\text{♩} = 105$

Fl. f

Ob. f

Cl. f

Fag. f

Cor. f

Tpt.

Tbn. f

Timp.

G.C. $\text{♩} = 105$

Tri. $\text{♩} = 105$

Tbr. $\text{♩} = 105$

Pl. $\text{♩} = 105$

R.

Vln. 1 f

Vln. 2 f

Vla. f

Ve. f

Cb. f

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013



10

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

G.C.

Tri.

Tbr.

Pl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

arco

p

mf

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013



65

19 **A**

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

G.C.

Tri.

Tbr.

Pl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ve.

Cb.

mf

cresc.

pizz.

mf

cresc.

pizz.

mf

cresc.

pizz.

mf

cresc.

pizz.

mf

cresc.

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013

27 **B**

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Timp. *f*

G.C. *f*

Tri. *f*

Tbr. *mp*

Pl. *f*

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

arco

arco

arco

arco

arco

arco



276



277



This image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring a variety of instruments. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (G.C.), Triangle (Tri.), Tambourine (Tbr.), and Piano (Pl.). The string section includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) are also present. The page number 51 is visible at the top left.

278

[illegible]

Byron Geovanny Obando Mayorga

279



280



281

[illegible]

282

[illegible]

283



75

94

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

G.C.

Tri.

Tbr.

Pl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

f

mf

arco

Copyright © BOMMUSIC
Ambato-Ecuador
2013

[illegible]

285



100

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Timp.

G.C.

Tri.

Tbr.

Pl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Ve.

Cb.

113 *A tempo*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fag. *pp*

Cor. *pp*

Tpt. *pp*

Tbn. *pp*

Timp.

G.C. *A tempo*

Tri. *pp*

Tbr. *pp*

B. *pp*

Pl. *pp*

Oc. *pp*

R. *pp*

Pin. *pp*

Vln. 1 *pizz. arco pp*

Vln. 2 *pizz. arco pp*

Vla. *pizz. arco pp*

Vc. *pizz. arco pp*

Cb. *pizz. arco pp*



BIBLIOGRAFÍA

BAS, J. Tratado de la Forma Musical. Ricordi Americana. Buenos Aires

CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS. Actas de la Cuarta Reunión. Tomo Segundo-Madrid (1881). Imprenta de FORTANET. Madrid-España. 1883

GODOY, M. Breve Historia de la Música del Ecuador. Corporación Editora Nacional. Quito-Ecuador. 2007

LUZURIAGA, D. El Rondador. IADAP Departamento de Investigación y Documentación. Talleres IADAP. Quito-Ecuador. 1980

MACAC. Culturas Prehispánicas de Ecuador. Editorial Jurídica del Ecuador. Quito-Ecuador. 2011

MORENO, S. Historia de la Música en el Ecuador. Tomo 1. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito-Ecuador. 1972

NICOLA, G. Historia de la Provincia del Tungurahua. TOMO I. Editorial Pío XII. Ambato-Ecuador. 1994

OPUS N° 8. Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador. Taller de Reprografía del Centro de Investigación y Cultura. Quito-Ecuador. 1987

OPUS N° 31. Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador. Taller de Reprografía del Centro de Investigación y Cultura. Quito-Ecuador. 1989

SALVADOR, J. Breve historia contemporánea del Ecuador. Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá-Colombia. 2009

SOKOLOV, A. Composición Musical en el Siglo XX: Dialéctica de la Creación. Proyecto Sur Industrias Gráficas. Granada-España. 2005

WILHELM, P. Música del Pueblo Kichwa. Editorial Pío XII. Ambato-Ecuador. 2012

ZAMACOIS, J. Curso de Formas Musicales. Imprenta Juvenil. Barcelona-España. 1975



NETGRAFÍA

<http://www.ecuadorconmusica.com>

<http://www.elcomercio.com.ec>

<http://ieshermenegildomartinborro.centros.educa.jcyl.es>

<http://www.diccionariobiograficoecuador.com>

<http://webcache.googleusercontent.com>

<http://es.wikipedia.org>

<http://www.balletandinoecuador.org>

<http://danzafolckloricalatinoamericana.blogspot.com>

<http://www.hernanrodriguezcastelo.com>

<http://www.fcevir.ueb.edu.ec>

<http://www.eruditos.net>

<http://docenteconvoz.blogspot.com>

http://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_musical

<http://soymusicaecuador.blogspot.com>